

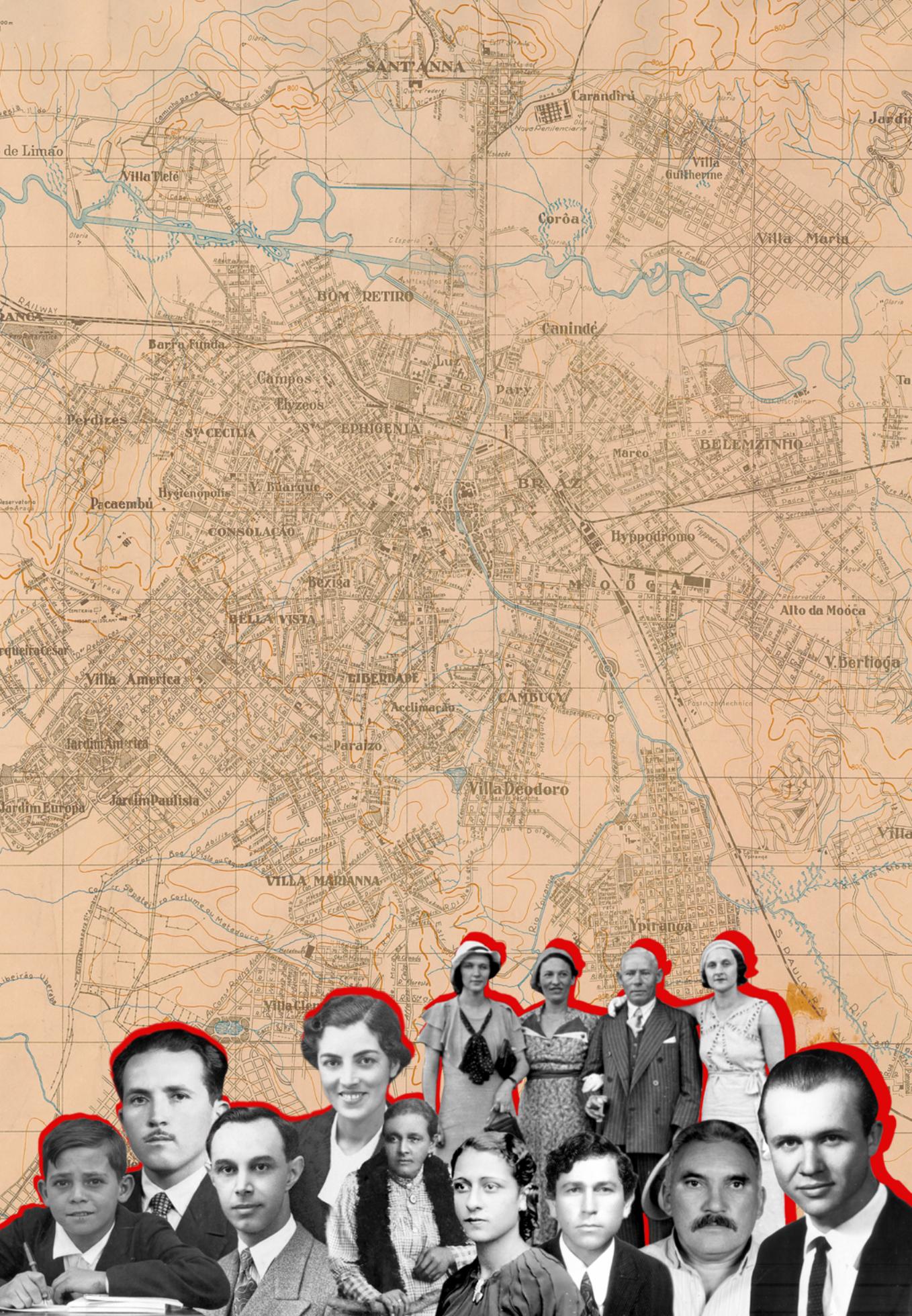


Identidades Paulistanas



CADERNOS DA CASA MUSEU EMA KLABIN
vol. 2





Identidades Paulistanas

CADERNOS DA CASA MUSEU EMA KLABIN
VOL. 2

ORGANIZAÇÃO
PAULO DE FREITAS COSTA
ANA CRISTINA MOUTELA COSTA

Fundação Cultural Ema Gordon Klabin
São Paulo | 2020

Fundação
Ema Klabin
CASA • MUSEU

Todos os direitos desta edição reservados à Fundação Ema Klabin.

Rua Portugal, 43 - Jardim Europa - São Paulo - SP - Brasil 01446-020
tel. 55 (11) 3897 3232 www.emaklabin.org.br

IDENTIDADES PAULISTANAS

CADERNOS DA CASA MUSEU EMA KLABIN - vol.2

Organizadores | Paulo de Freitas Costa e Ana Cristina Moutela Costa

Projeto gráfico e diagramação | Livia Silva

Preparação e revisão | Luiz Fukushiro

Ficha catalográfica | Rita de Cássia Bonadio Inácio

Colaboradores | Ana Maria Odelius, Bruna Frazão, Bruno de Mello, Daniele Paro, Isabela Gonçalves, Rebeca Peppe, Tatiane Golinelli, Thais da Costa Leite e Wipsley Mesquita

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C122

Cadernos da Casa Museu Ema Klabin: identidades paulistanas [recurso eletrônico] / organizadores: Paulo de Freitas Costa, Ana Cristina Moutela Costa. – São Paulo: Fundação Cultural Ema Klabin, 2020.

228 p.: il. color. – (Cadernos da Casa Museu Ema Klabin; v.2)

Modo de acesso: <https://emaklabin.org.br/>

Inclui referências.

Vários autores.

ISBN 978-65-993213-0-6

1. Cultura e Sociedade – Brasil – São Paulo (SP). 2. Arte Paulista – aspectos culturais. 3. Patrimônio cultural – São Paulo (SP). 4. Gilda Mello e Souza. I. Costa, Paulo de Freitas, org. II. Costa, Ana Cristina Moutela, org. III. Casa Museu Ema Klabin. IV. Título. V. Série.

RCBI CRB 8/9097

CDD 306.4098161
CDD 709.8161

Identidades Paulistanas

CADERNOS DA CASA-MUSEU **EMA KLABIN**

VOL. 2

ORGANIZAÇÃO

PAULO DE FREITAS COSTA

ANA CRISTINA MOUTELA COSTA

EDITORIAL

A São Paulo que Ema Klabin conheceu em sua infância e juventude era uma cidade que crescia vertiginosamente, onde boa parte da população mal falava o português e guardava fortes costumes e tradições de seus locais de origem. Fundada no início da colonização do país por jesuítas que ensinavam a conversão religiosa das populações nativas, a cidade passava por grandes transformações. A cafeicultura, baseada no trabalho de africanos escravizados, foi fundamental para sua expansão e modernização, especialmente depois da construção de ferrovias, que tornaram a cidade um grande centro comercial do país, diretamente ligado ao porto de Santos.

Após a abolição, um grande número de imigrantes europeus e asiáticos também aqui aportaram em busca das novas oportunidades – entre os quais o pai e os tios de Ema –, estimulando a expansão do comércio e o surgimento da indústria, que ampliariam ainda mais o poder econômico paulistano. Após a década de 1930, o empenho de grandes contingentes de migrantes de outros estados brasileiros colaborou para a transformação da cidade na metrópole hoje conhecemos.

Todos esses grupos culturais contribuíram para que São Paulo tenha hoje, como uma de suas principais características, uma cultura rica e multifacetada, que foi o tema central da nossa programação de 2019, sob o título “Identidades paulistanas”, agora registrada nos nove artigos do dossiê temático desse segundo volume dos *Cadernos da Casa-Museu Ema Klabin*. A música, a literatura, os povos originários, o patrimônio, a fotografia, as pessoas, a culinária, entre outros

temas abordados, trazem uma relevante reflexão sobre elementos do passado e do presente que nos alertam para importância do encontro das diferentes culturas para a estruturação de uma sociedade mais justa e inclusiva.

O volume contém também um registro da homenagem que promovemos em comemoração do centenário de nascimento de Gilda de Mello e Souza, paulistana ilustre que teve um papel importante na definição do projeto cultural da Casa-Museu. Nessa homenagem, sua inteligência, sensibilidade e ampla produção intelectual nos foi relatada por seus amigos, colegas e alunos.

A seção “Rizomas” traz ainda artigos não relacionados diretamente à temática anual, que abordam a identidade na Grécia Antiga, as paixões botânicas de Burle Marx e sua relação com o jardim que projetou para a Casa-Museu, além de uma sensível mensagem do fotógrafo que registra nossas atividades há vários anos.

O caderno se encerra com um poema de R. F. Franco dedicado ao livro *Poemas negros*, de Jorge de Lima, obra de forte cunho social que integra a biblioteca de Ema Klabin em edição de luxo de 1947, ilustrada por Lasar Segall.

Boa leitura!

Paulo de Freitas Costa

Novembro de 2020

DOSSIÊ “IDENTIDADES PAULISTANAS”

13 **ÍNDIGENAS IDENTIDADES PAULISTANAS**

Casé Angatu (Carlos José F. Santos)

25 **MUSEUS, IDENTIDADES E GESTOS POLÍTICOS NA AGENDA DAS RESTITUIÇÕES**

Sabrina Moura

37 **SÃO PAULO NA LITERATURA: IMAGENS E IDENTIDADES DE UMA CIDADE**

Ana Beatriz Demarchi Barel

49 **PERNA À LA GRINGO EM DONA BENTA: TRADUÇÕES DE CULTURAS CULINÁRIAS**

Isabella Callia

59 **PATRIMÔNIO URBANO PAULISTANO: DIREITO À MEMÓRIA E POLÍTICAS DE PRESERVAÇÃO**

Manoela Rossinetti Rufinoni

75 **SONS DA PAULICEIA**

Marco Prado

87 **A VIDA POR UM FIO? APONTAMENTOS SOBRE A LITERATURA DE CORDEL CONTEMPORÂNEA**

Ronaldo Vitor da Silva

99 **ADONIRAN EM PARTITURA: CANÇÕES INÉDITAS, MEMÓRIA VIVA E RADIOTEATRO**

Tomas Bastian

115 **DAS IDENTIDADES PAULISTANAS À RETOMADA ANCESTRAL: PROCESSOS DE ATIVAÇÃO PELA IMAGEM E MEMÓRIA**

Lívia Silva

HOMENAGEM A GILDA DE MELLO E SOUZA

131 **APURANDO O OLHAR: HOMENAGEM À DONA GILDA**

Celso Lafer

139 **EM TORNO DE A PALAVRA AFIADA**

Walnice Nogueira Galvão

151 **A GESTUALIDADE DE GILDA DE MELLO E SOUZA**

Brunno Almeida Maia

159 **A ENSAÍSTA E A SUA SOMBRA: NOTAS SOBRE A PROSA CRÍTICA DE GILDA DE MELLO E SOUZA**

Silvio Rosa Filho

173 **ENSAIO SOBRE UM OLHAR A PARTIR DA MODA**

Suzana Avelar

RIZOMAS

183 **SER OU NÃO SER GREGO: MORTE E IDENTIDADE NA GRÉCIA ANTIGA**

Camila Diogo de Souza

197 **PAIXÕES BOTÂNICAS: AS PLANTAS DE BURLE MARX E AS ORQUÍDEAS DE EMA KLABIN**

Bianca Brasil e Heloísa Antunes

209 **CARTA PARA TODAS AS EMAS**

F. Pepe Guimarães

BIBLIOTECA

221 **POEMA PARA JORGE DE LIMA**

Rendrik Franco



DOSSIÊ “IDENTIDADES PAULISTANAS”

INDÍGENAS IDENTIDADES PAULISTANAS

CASÉ ANGATU (CARLOS JOSÉ F. SANTOS)

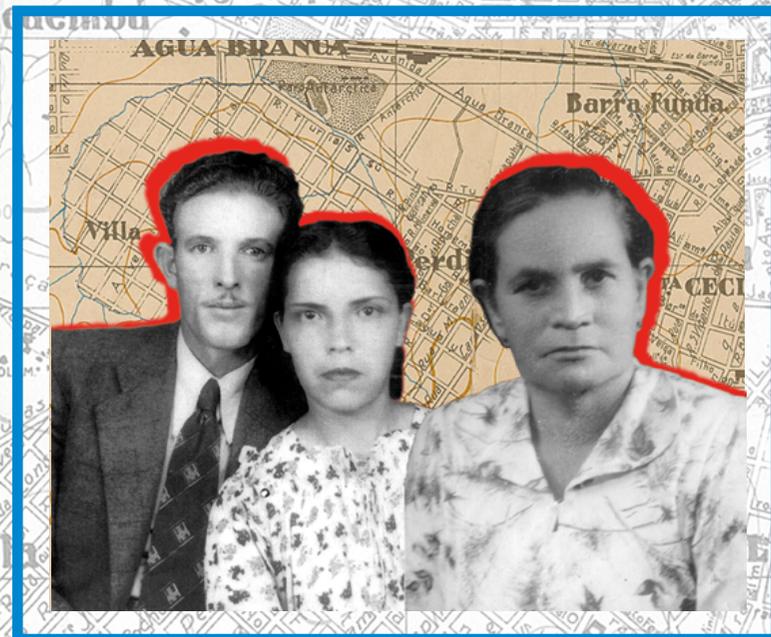
Resumo

O que segue parte dos saberes ancestrais originários presentes nas lutas indígenas pelo direito à memória, território, autonomia e defesa da natureza. Isso não significa que todos estes saberes serão revelados porque precisamos ter *anga catupeí* (alma despida). Princípios que nortearam este texto e as atividades desenvolvidas entre 13 e 14 de abril de 2019 intituladas: “Indígenas identidades paulistas”. Ações organizadas pela Fundação Cultural Ema Klabin, em sua Casa-Museu, no Museu Capela de São Miguel Paulista (antigo Aldeamento de Ururá), no Pátio do Colégio e por espaços do antigo aldeamento de Piratininga. Procurou-se um olhar decolonial sobre a presença indígena na formação das memórias, histórias, territorialidades e identidades paulistas.

Palavras-chave

povos originários; São Paulo (cidade); Capela de São Miguel; protagonismos; identidades indígenas; memória.

Em memória das e dos parentes da aldeia de Ururá (São Miguel Paulista) que fizeram o Cerco à Piratininga em 9 de julho de 1562. Em memória das e dos ancestrais que lutaram na Confederação dos Tamuya (os mais antigos e antigas da terra) entre 1554 e 1567. Em memória das e dos que foram genocidas e genocidados no Massacre no Cururupe em 1560 (Olivença, Ilhéus, BA). Em memória de todas originárias e todos originários que encantaram na luta pelo território ancestral e em defesa da natureza sagrada ao longo destes mais de quinhentos anos de genocídios/etnocídios e (re)existências/resistências contínuas.



PRESENÇA DOS POVOS ORIGINÁRIOS NA CIDADE QUE ALGUNS DIZEM NÃO TER ANGA (ALMA) NEM INDÍGENAS

Escutem! Conseguem ouvir os sons originários que advêm do profundo das *angas* (almas) indígenas na cidade de São Paulo? Vejam! Percebem a presença dos povos originários de vários lugares em diferentes territórios na Pauliceia desvairada que alguns dizem não ter indígenas? Sintam! Vocês conseguem encontrar as memórias e identidades indígenas na polifônica capital paulista que alguns dizem não ter alma?

Pois então: ainda causa estranhamento quando fazemos estes questionamentos e falamos que a cidade de São Paulo tem povos originários entre seus moradores. Espanta mais ainda quando salientamos que a capital paulista é constituída por diversas indianidades em suas histórias.¹ Do mesmo modo, alguns se surpreendem ou até negam a possibilidade da capital paulista ser também uma cidade indígena, composta por memórias, identidades e territorialidades originárias. Certas pessoas desconhecem até mesmo a existência de aldeias e territórios indígenas no município paulistano.

No entanto, ponderamos que São Paulo nunca deixou de ser também o que denominamos como a indígena Tabatatyba (“aldeia de vários povos”) e outrora denominada como Piratininga (“peixe seco”). Andando pela cidade, além dos indígenas das aldeias guarani localizadas na cidade, percebemos que muitos de seus moradores – incluindo os que vivem nas ruas, praças, viadutos – têm suas ancestralidades ligadas aos povos originários de etnias forçadas a saírem de suas terras natais. Presença do mesmo modo observada nos nomes de rios, ruas, lugares, bairros e arredores.

Adicionemos a essas ponderações os dados do censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para 2010. Segundo os números censitários, o município é até um dos que mais possuem população indígena no Brasil, com 12.977 índios para aquela data. Porém, acreditamos que estes números serão bem maiores quando foram apresentados os dados do próximo censo. Pensamos que este desconhecimento sobre a presença étnica originária na cidade é em alguns casos inconscientes e, por vezes, proposital e historicamente constituído. Entendemos que existe ao longo da história local uma tentativa de apagar e silenciar certos grupos sociais e étnicos na cidade, entre eles a população indígena. Como analisamos no livro *Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza (1890–1915)*, isso ocorre pelo menos desde a virada do século XIX para XX:

1. Optamos por redigir o presente texto na primeira pessoa do plural, por ser fruto das vivências e pensamentos coletivos.

2. SANTOS, 2018, p. 200.

3. SANTOS, 2006.

4. SANTOS, 2018, pp. 200–201.

Havia um projeto de europeização arquitetônica, urbanística e populacional. Buscava-se a apagar “qualquer traço caipira, caboclo, indígena e negro da cidade”. Buscava-se uma “limpeza sociocultural” perseguindo práticas e espaços de vivências das camadas populacionais nacionais nas áreas mais centrais e suas adjacências.²

Em meu outro livro, *Identidade urbana e globalização: a formação dos múltiplos territórios em Guarulhos/SP*, destacamos que a mesma coisa ocorreu naquele município que possuiu dois aldeamentos indígenas em suas espacialidade.³ Em 1954, a cidade de São Paulo passou novamente pela tentativa de a elite paulistana recriar o passado. Naquele período se procurava destacar as origens então “briosas” das famílias “quatrocentonas”. Destacava-se o passado “desbravador” e “heroico” dos bandeirantes. Valoriza-se a Revolução Constitucionalista de 1932. Homenageava-se as ações jesuíticas que teriam “catequizado” os “selvagens” e “fundado” São Paulo.

Foi nesta época que se batizaram ruas, praças, viadutos, avenidas e construíram-se muitos dos monumentos e edificações sobre este passado idealizado pelas elites paulistanas. Quando se falava de indígena fazia-se referências ao índio Tibiriçá e sua filha Bartira como exemplos dos considerados “selvagens” que “aceitaram” a fé católica e contribuíram para o “desenvolvimento” da cidade. Interessante que aquela também era época quando a cidade passava de 1.326.261 habitantes em 1940 para 3.781.446 moradores em 1960. Um crescimento decorrente das migrações interioranas e, especialmente, nordestina. Ou seja, a “cidade bandeirante” que nunca deixou de ser indígena, negra e cabocla agora também era nordestina.

Pensamos que na atualidade ainda persiste esta forma de atuar sobre a cidade por parte de uma certa elite local e de alguns agentes do poder público paulistano. Entretanto, sempre existem as diferentes formas de resistência e (re)existência daqueles que alguns desejam silenciar ou invisibilizar. Como ponderamos no posfácio à quarta edição do livro *Nem tudo era italiano*:

Mas assim como na virada do século XIX para o XX, quando (re) existiram múltiplas vivências das camadas populares, as (re)existências socioculturais continuaram vivas. Como antes, os projetos de parte dos detentores do poder econômico não se consolidaram como um todo. A cidade das camadas populares nacionais (indígena, afrodescendente, cabocla, caipira, migrante) continuou e continuará a (re)existir.⁴

DECOLONIZANDO A HISTÓRIA DE SÃO PAULO COMO INDIGINAMENTE PIRATININGA

Mas esta tentativa de pagamento e silenciamento da presença e memória indígena não é algo exclusivo da cidade de São Paulo. São exemplares as históricas tentativas de mais de quinhentos anos em concretizar o etnocídio dos Povos Originários através da catequização, evangelização, integração, assimilação à sociedade não indígena e ao desenvolvimento nacional. Estas foram práticas que estiveram também presentes na história paulistana, desde sua chamada “fundação” (25 jan. 1554), posterior elevação à vila (1558), à cidade (1711), durante a denominada “segunda fundação da cidade” (1872) e no IV Centenário (1954). São as disputas pelos lugares da memória discutidas por Pierre Nora, entre outros autores.⁵

Por exemplo, indagamos: quantos moradores e mesmo estudiosos da cidade de São Paulo sabem alguma coisa acerca do antigo aldeamento indígena de São Miguel de Ururá, datado do século XVI e localizado na atual zona leste da cidade de São Paulo? Quantas pessoas visitaram aquela Capela de São Miguel, também conhecida como Capela dos Índios, que fica na Praça do Forró? Quais são os moradores da cidade que sabem que existe dentro da capela imagens parietais feitas provavelmente por indígenas que remontam ao século XVII? Quais os mistérios originários que envolvem estas pinturas naquela capela que foi um dos primeiros bens patrimoniais tombados em 1938 pelo então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – depois Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)?

Quantos são os paulistanos que compreendem qual a importância dos aldeamentos indígenas para perceber as identidades, memórias, culturas e territorialidades paulistanas? Aliás, os moradores da cidade sabem onde ficam localizados os doze aldeamentos indígenas surgidos entre os séculos XVI e XVII que formaram a capital paulista e seus arredores? Já ouviram falar do Cerco de Piratininga, que ocorreu no dia 9 de julho de 1562? Escutou algo sobre Pikyroby e Iagoanhará? Sabe o que significa: “*jukai karaiba*”? Sabia que teve escravidão indígena em São Paulo? O que as pessoas sabem sobre as identidades indígenas na capital paulista? Ouviram falar sobre a importante presença dos migrantes nordestinos, muitos dos quais indígenas, em São Paulo para procurar entender a presença originária na cidade? Sabe de que modo São Paulo é a quarta maior cidade indígena do Brasil?

Claro que não oferecemos respostas acabadas sobre as questões

5. NORA, 1993.

aqui levantadas. Mas são ponderações que me guiam como indígena e historiador quando penso na formação identitária de São Paulo. Os aldeamentos jesuíticos da cidade, considerados como um de seus marcos fundantes, na nossa compreensão, eram antes de tudo aldeamentos indígenas que constituíram seus territórios e do entorno. Eram ao todo doze aldeamentos indígenas: Pinheiros, São Miguel de Ururá, Barueri, Carapicuíba, Nossa Senhora da Conceição dos Guarulhos, Embu, São José, Escada, Itaquaquetuba, Itapeperica, Peruíbe e Queluz. Não obstante, não culpamos a população paulistana pelo desconhecimento. Como analisamos anteriormente, ocorreram tentativas de apagamentos da presença indígena, negra, cabocla, caipira e popular na história da cidade.

A partir das décadas de 1930 e 1940 iniciou-se um grande fluxo de migração. Eram legiões de migrantes nordestinos e de vários interiores deste país. Em grande parte, expulsos da terra pela violência dos que se dizem seus donos. A cidade de 887.810 habitantes em 1930 atingiu em trinta anos uma população de 3.781.446 moradores. Por estes números poderíamos chamar de uma nova fundação de São Paulo. Porém, a elite local decerto não via com bons olhos estes migrantes que em 1980 tornaram-se 50,90% da população. Segundo o IBGE naquele ano, o município com uma população de 8.493.226 pessoas tinha 4.323.444 moradores não naturais da cidade.

Insistimos: migrantes em muitos casos formados por indígenas banidos de suas terras naquilo que denominamos de uma verdadeira diáspora indígena. Trouxeram e fortaleceram as características de vi-

QUANTOS SÃO OS PAULISTANOS QUE
COMPREENDEM QUAL A IMPORTÂNCIA DOS
ALDEAMENTOS INDÍGENAS PARA PERCEBER
AS IDENTIDADES, MEMÓRIAS, CULTURAS E
TERRITORIALIDADES PAULISTANAS? ALIÁS, OS
MORADORES DA CIDADE SABEM ONDE FICAM
LOCALIZADOS OS DOZE ALDEAMENTOS INDÍGENAS
SURGIDOS ENTRE OS SÉCULOS XVI E XVII QUE
FORMARAM A CAPITAL PAULISTA E SEUS ARREDORES?

vências, tradições e ancestralidades originárias. Em decorrência da desigualdade econômica e social, fruto de um sistema que acumula riquezas nas mãos de poucos, estes migrantes, por vezes indígenas, aumentaram a densidade demográfica da cidade em suas periferias, favelas, cortiços, ruas e praças. Esta migração, particularmente a nordestina, somada com os indígenas que na cidade já moravam, fez São Paulo tornar-se o quarto município com maior população indígena (população absoluta) no Brasil: 12.977 índios segundo dados de 2010 do IBGE.

Por isso consideramos que muitos dos moradores desta cidade, incluindo os que vivem em seus espaços públicos, têm suas ancestralidades ligadas aos povos indígenas que foram expulsos ou forçados a saírem de suas terras natais. Também são (re)existentes a mais de cinco séculos de violências iniciadas pelas invasões europeias. Eles são nossos *assycueras* (irmãs e irmãos) que ainda continuam sofrendo expulsões a partir das ações do poder público local. Esta rápida trajetória nos permite ponderar e entender porque afirmamos que São Paulo é uma cidade indígena. Presença que se faz sentir nos nomes de seus rios: Tamanduateí, Tietê, Saracura. Nos nomes de muitas de suas ruas, lugares, bairros e arredores: Anhangabaú, Anhanguera, Aricanduva, Biritiba, Butantã, Cambuci, Carapicuíba, Cotia, Curuçá, Embu, Embu-Guaçu, Grajaú, Guaianases, Guararema, Guarulhos, Grajaú, Ipiranga, Itapeerica, Itapevi, Itaquaquecetuba, Itaquera, Jabaquara, Jacuí, Jaguará, Jaguaré, Jaraguá, Juquitiba, Mairiporã, M'Boi Mirim, Moema, Morumbi, Paissandu, Pacaembu, Piqueri, Pirapora, Piratininga, Pirituba, Mooca, Tatuapé, Tucuruvi, entre outros.

FUNDAÇÃO EMA KLABIN E AS INDÍGENAS IDENTIDADES PAULISTANAS

A partir dessas ponderações organizamos e administramos em diferentes lugares da capital paulista por mais de dez anos o “Curso de extensão e formação: histórias, culturas indígenas e a cidade de São Paulo”. Quando iniciava o ano de 2019, recebemos um importante, grato e inquietante convite: organizar dois dias de atividades sobre a presença indígena na formação identitária da cidade junto à Casa-Museu Ema Klabin. O convite foi apresentado por Ana Cristina Moutela Costa, coordenadora de cursos e palestras da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin. Já na primeira e única reunião de organização das atividades, feita no início de fevereiro de 2019, conhecemos a importante e bela Casa-Museu Ema Klabin. A reunião foi realizada no jardim daquele

espaço e contou com a presença de Ana Cristina M. Costa, de sua equipe e com a fundamental participação de Juliana Pessoa, coordenadora cultural do Museu Capela de São Miguel. Nesta reunião ficou decidido que as atividades seriam realizadas em dois dias: 13 e 14 de abril 2019.

No primeiro dia iniciamos pela manhã com um *porancy* – nome que damos ao ritual indígena que realizamos aqui onde moramos: Território Indígena Tupinambá de Olivença (Ilhéus, BA). O ritual realizou-se no próprio jardim da Casa-Museu Ema Klabin como uma forma de receber os participantes das atividades e energizar a todas e todos com as forças da natureza encantada e da ancestralidade originária. Logo após, naquele mesmo dia, partimos de ônibus para a Capela de São Miguel Paulista – também conhecida como Capela dos Índios, localizada na Praça do Forró deste bairro emblemático da zona leste paulistana. Lá fomos recebidos e guiados por Juliana Pessoa e pela equipe do Museu Capela de São Miguel.

Aqui vale deixar o convite para todas as pessoas visitarem aquele espaço de muitas histórias e memórias advindas mesmo antes da chegada europeia ao Brasil. Um lugar fundamental para compreender a presença histórica indígena na formação da cidade de São Paulo como destaquei anteriormente. Dentro da capela, com adaptações ao contexto local, apresentamos o curso que intitulamos após adequações como: “Indígenas identidades paulistas”. Salientamos que este curso foi totalmente pensado em relação ao local onde estava sendo realizado. Tanto foi assim que aquela formação gerou duas outras atividades junto com o Museu da Capela de São Miguel: em 19 de setembro de 2019, com apoio das educadoras e dos educadores da Diretoria Estadual de Ensino de São Miguel, realizamos a formação: “Presença indígena em São Paulo e São Miguel de Ururuá?”; no dia 9 de julho de 2020, via online, fizemos a *live* que denominamos de “Aldeamento e Capela de São Miguel Paulista, berços de um outro 9 de julho: Cerco Indígena de Piratininga em 9 de julho de 1562”. Aliás, já pré-agendamos uma série de atividades junto à Capela de São Miguel para o dia 9 de julho de 2021.

No segundo dia das nossas atividades junto à Casa-Museu Ema Klabin realizamos um estudo dialogado de campo partindo do Pátio do Colégio, na área central de São Paulo. Visitamos aquele conjunto cultural e de memória a partir de uma leitura decolonial, buscando perceber a presença indígena paulistana: iniciamos pela sala de mapas e da maquete da Cidade de São Paulo; visitamos as salas com peças de arte do museu; andamos na parte externa daquele lugar para percebermos a dinâmica espacial do antigo aldeamento indígena de Piratininga;

comentamos sobre a parede de taipa existente no lugar. Na sequência caminhamos por alguns espaços públicos da área central partindo do Pátio do Colégio, passando pela praça da Sé, praça João Mendes e chegando na praça da Liberdade. Nesta caminhada, a ideia foi discutirmos a dinâmica arquitetônica e territorial passada e presente da cidade. Ponderamos também sobre os monumentos públicos existentes na região e o quanto mostram a presença indígena como submissa. Ao mesmo tempo, nas entrelinhas, numa leitura à contrapelo, como Walter Benjamin nos ensina, percebemos as territorialidades passadas e presentes das parcelas indígenas, negras e populares da população paulistana.

Finalizamos nossas “Índigenas identidades paulistas” da mesma forma como começamos: com nosso ritual – *porancy*. Só que agora realizado em pleno espaço público – praça da Liberdade, em frente a um dos territórios indígenas, negros e populares da cidade: Igreja Nossa Senhora dos Enforcados. Sinto que foi um momento bem especial porque naquela altura, depois de dois dias de atividades e convivências, sentimos que nos conhecíamos um pouco mais, bem como a presença indígena na formação identitária da cidade de São Paulo.

SÃO PAULO QUE TAMBÉM SEMPRE SERÁ INDIGINAMENTE PIRATININGA

Na nossa compreensão, a construção identitária de São Paulo, em sua diversidade sociocultural, está fortemente ligada à presença indígena, caipira, cabocla, negra, imigrante, migrante e nordestina. Presenças passadas, presentes e futuras representando resistências e (re)existências em territórios pela cidade, nomes dos lugares, nas culturas e na vida cotidiana. Só que historicamente alguns grupos sociais tentam silenciar e invisibilizar estas presenças. Buscam destacar personagens como: Fernão Dias Pais, Manuel Borba Gato, Domingo Jorge Velho, Antônio Raposo Tavares, Bartolomeu Bueno da Veiga, entre outros.

Numa leitura decolonial valorizamos outras histórias, memórias e identidades. Esta é uma das nossas militâncias indígena e acadêmica. Isto é, decolonizar olhares, saberes e espíritos. Mostrando o quanto as presenças indígenas, negras, caboclas, nordestinas e imigrantes são fundamentais na construção de várias cidades, entre elas: São Paulo.

Por exemplo: antes da pandemia de covid-19, faríamos neste ano de 2020 um evento no entorno da Capela dos Índios – Capela de São Miguel Paulista, na Praça do Forró. Uma atividade denominada

A CIDADE ESTÁ CHEIA DE VESTÍGIOS, TERRITÓRIOS, MEMÓRIAS INDÍGENAS, NEGRAS E POPULARES NA FORMA DE FALAR, ANDAR E NOMES DE LUGARES. PORÉM, PARA PERCEBÊ-LOS É NECESSÁRIO DECOLONIZAR OS OLHARES E ESPÍRITOS.

“Por um outro 9 de julho: Cerco de Piratininga em 9 de julho de 1562”. A atividade seria para lembrar quando naquela data os índios de São Miguel de Ururá e outros indígenas cercaram o Pátio do Colégio, rejeitando a catequese e a colonização portuguesa, liderados por Pikyroby e Jaguanharan. Um dos momentos que demonstra as várias resistências indígenas em São Paulo e no Brasil. Não pudemos realizar presencialmente, deixando a atividade para os próximos anos. Fizemos então a *live* em conjunto com o Museu da Capela de São Miguel.

A cidade está cheia de vestígios, territórios, memórias indígenas, negras e populares na forma de falar, andar e nomes de lugares. Porém, para percebê-los é necessário decolonizar os olhares e espíritos. Trata-se de reconstruir decolonialmente as narrativas históricas. O negacionismo de nossas histórias por parte dos donos do poder político e econômico, além de uma certa elite intelectual, não envolve só o passado como também o presente e o futuro. Eles continuam negando não só nossas memórias, mas também direitos atuais. Os genocídios e etnocídios contra indígenas, bem como os ecocídios, não aconteceram somente no passado, mas ainda ocorrem. Por vezes os governos atuam como os velhos/novos bandeirantes, retirando direitos originários, parando as demarcações das terras indígenas, ameaçando as terras demarcadas, devastando a natureza. Só em 2019 foram oito indígenas mortos na luta pela terra, o maior número desde 2011. A covid-19 tem aumentado em muito o número de indígenas mortos, tornando uma arma para o genocídio dos povos originários, negros e pobres.

Entretanto, costumamos dizer: *não temos rancor, mas possuímos memória*. Não tem como esquecer mais de quinhentos anos de invasões, massacres, genocídios, etnocídios, estupro e ecocídios cometidos por muitos destes que viraram monumentos, recebem homenagens e são considerados heróis nacionais. Muitos dos monumentos que vemos em espaços públicos e privados paulistas, bem como em várias cidades brasileiras, comprovam os massacres ocorridos. Existem outras formas de se buscar

a memória, que é uma das bases para se escrever a história, que vão para além da materialidade dos monumentos. Os povos indígenas têm muito a ensinar sobre isto. Assim, na minha leitura não estaríamos correndo o risco de apagar a história sem debatê-la ou refletir sobre ela. Um dos caminhos é a educação decolonial e paulofreiriana no sentido que assinala Catherine Walsh ao somar a obra de Paulo Freire e Frantz Fanon:

[...] como metodologias produzidas em contextos de luta, marginalização, resistência e que Adolfo Albán tem chamado “re-existência”; pedagogias como práticas insurgentes que fraturam a modernidade/colonialidade e tornam possível outras maneiras de ser, estar, pensar, saber, sentir, existir e viver-com.⁶

Para isto também precisaríamos fazer valer a Lei nº 11.645/2008, que tornou obrigatório o ensino das histórias e culturas indígenas e afro-brasileiras no ensino fundamental e médio. Ao mesmo tempo, aprofundar a formação das educadoras e educadores para atuarem neste sentido. Já têm ocorrido várias iniciativas em São Paulo, e por isto também parabeno a Fundação Cultural Ema Klabin, sua Casa-Museu e o Museu Capela de São Miguel Paulista por somarem a estas ações. A realização das atividades intituladas “Indígenas identidades paulistanas” foi um destes momentos fundamentais para construirmos este olhar decolonial sobre a cidade de São Paulo.

São espaços de diálogo como este que possibilitam formas de divulgarmos as falas e produções indígenas. Podemos falar hoje de literatura, arte, música, cinema e produção acadêmica indígena. No entanto, acima de tudo uma coisa é fundamental: apoiar a luta dos povos originários e de todas as pessoas por seus direitos contra os novos/velhos bandeirantes no poder. Por isso a história é uma construção seletiva das memórias que possuímos sobre o passado. Os monumentos são construções seletivas feitas pelos donos do poder. Nesse sentido, precisamos construir nossas histórias a partir de nossas memórias e juntos consolidarmos um mundo que já existe em muitos de nós. Um mundo onde existam vários mundos com igualdade social respeitando as diferenças.

6. WALSH, 2013, p. 19

7. “Povoado de povos de várias tabas/Peixe seco/Pássaro do céu/Peixe do mar/Gente da terra”. Observação: esta “tradução” não é ao pé da letra, mas sim uma interpretação.

Tabatatyba
Piratininga
Gûyrá ybaka
Pira paranã
Awá yby
(Casé Angatu)⁷

Referências

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, v. 10, pp. 7–28, 1993.

SANTOS, Carlos José F. *Identidade urbana e globalização: a formação dos múltiplos territórios em Guarulhos/SP*. São Paulo: Annablume; Guarulhos: Sinpro, 2006.

_____. *Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza (1890–1915)*. 4. ed. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2018.

WALSH, Catherine (Org.). *Pedagogias decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, v. 1. Quito: Abya-Yala, 2013.

CASÉ ANGATU XUKURU TUPINAMBÁ (Carlos José F. Dos Santos) é indígena e morador do Território Tupinambá em Olivença (Ilhéus, BA) – Taba Gwarini Atã, docente do Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais da Universidade Federal do Sul da Bahia (PPGER-UFSB) e da Universidade Estadual de Santa Cruz (Uesc), doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), historiador pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) e autor dos livros: *Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza (1890–1915)* (2018, 4ª ed.), *Identidade urbana e globalização: a formação dos múltiplos territórios em Guarulhos/SP* (2006) e coautor de *Índios no Brasil: vida, cultura e morte* (2018), entre outros.

MUSEUS, IDENTIDADES E GESTOS POLÍTICOS NA AGENDA DAS RESTITUIÇÕES

SABRINA MOURA

Resumo

Este texto contextualiza as expressões recentes da “agenda das restituições” de obras de arte a partir do gesto político do presidente francês Emmanuel Macron ao sinalizar, em 2017, a devolução de peças africanas integrantes das coleções francesas, em Ouagadougou, Burkina Faso. Ao trazer à pauta a subsequente publicação do relatório elaborado por Felwine Sarr e Bénédicte Savoy, busco retomar a historicidade da categoria de “arte africana” e desenredar intenções políticas atreladas às demandas por reparação dos danos coloniais que, desde os anos 1970, atravessa mobilizações africanas, *em e para além* do campo da museologia.

Palavras-chave

restituição; colonialismo; arte africana; museus.

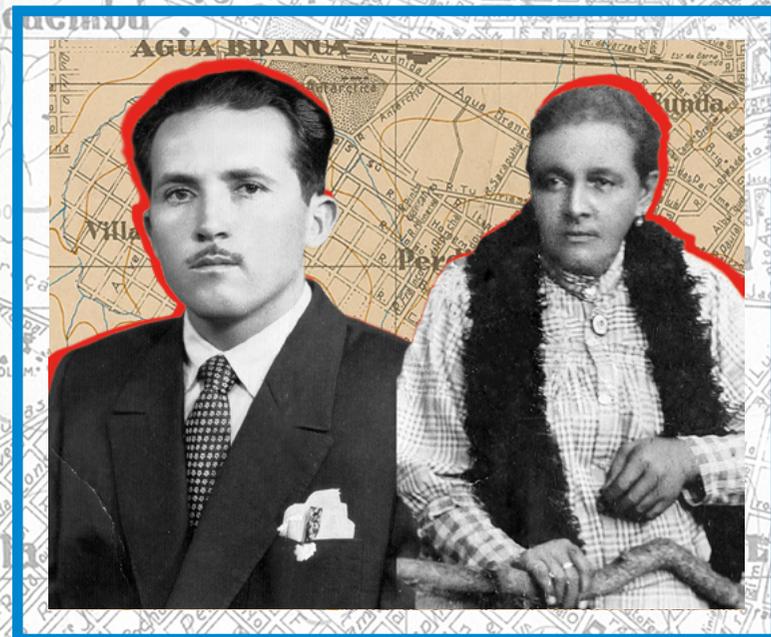
Ouagadougou, Burkina Faso, 28 de novembro de 2017.

Emmanuel Macron, presidente francês, anunciava a um público de professores e estudantes universitários o desejo de restituir peças pilhadas ao longo da colonização francesa na África. “O patrimônio africano não pode estar apenas em coleções e museus privados europeus”, afirmou. “[Ele] deve estar em evidência em Paris, mas também em Dakar, em Lagos, em Cotonou.”¹ Para concretizar esse compromisso, Macron anunciava que, em até cinco anos, criaria condições a fim de favorecer retornos temporários e/ou permanentes de obras africanas ao continente.

Um ano mais tarde, uma reunião solene no Palais de l’Élysée em Paris marcava a entrega de um relatório elaborado por Felwine Sarr e Bénédicte Savoy a Macron e o início de um debate público acerca do processo das restituições. O documento, intitulado “Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain”,² recomendava ca-

1. EMMANUEL MACRON, 2017, tradução minha.

2. Ver mais em <http://restitutionreport2018.com>.



tegoricamente que certas obras pertencentes às coleções francesas deveriam retornar aos seus territórios de origem. Para seus autores, falar de restituições significa “reabrir o ventre da máquina colonial e a questão da memória duplamente apagada dos europeus e africanos de hoje, que muito desconhecem como os seus prestigiados museus foram construídos, ou lutam para encontrar o fio de uma memória interrompida”.³ Celebrado por uns,⁴ criticado por outros,⁵ tal compromisso de restituição é, sem dúvidas, estratégico e remete a um longo debate que não se limita ao eixo de relações *France-Afrique*, tampouco à expurgação da culpa colonial que assombra muitos dos museus europeus. Quanto a isso, é necessário lembrar que Macron não foi o primeiro a capitalizar politicamente em cima dessa pauta. Entre os anos 1950 e 1970, em meio aos processos de independência que eclodiram na África, alguns chefes de estado passaram a evocar a restituição de obras como parte das prerrogativas de suas novas nações. O célebre ditador congolês Mobutu Sese Seko (1930–1997) foi um deles. Nesse caso, o argumento a favor da restituição de objetos retirados da região do Congo (então *Zaire*) emergia com uma forte carga simbólica, a partir da qual se advogava a posição anticolonial e não alinhada à geopolítica da Guerra Fria.

Note-se que as mobilizações de Mobutu nessa direção se inseriam num projeto maior de unificação nacional, também conhecido como *zairianisation* ou “política de autenticidade”. Desde 1965, quando assumiu o poder, sua ideia era retornar a uma presumida autenticidade africana que removesse da paisagem social e cultural congolês tudo o que soasse ou parecesse ocidental. “Mobutu [...] fez da *authenticité* a palavra-chave em sua busca por uma identidade zairiana que ele pretende irradiar de seu país, no coração do continente, para inspirar e unificar toda a África. Mas, há muita discussão sobre o que constitui exatamente essa autenticidade”, afirmava o crítico de arte John Canaday, em sua reportagem sobre a conferência anual da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), organizada em Kinshasa, em 1973.⁶

Intitulada “AICA Meets Africa”, a conferência abria com a declaração de Mobutu de que o patrimônio congolês havia sido objeto de pilhagens sistemáticas. “Essa conferência deveria chamar atenção do mundo para esse assunto, a fim de que os países ricos (que possuem obras de arte dos países pobres) possam retornar parte delas”, dizia o chefe de estado.⁷ Um mês depois, em Nova York, o presidente congolês dirigia-se à Organização das Nações Unidas (ONU) solici-

3. SARR; SAVOY, 2018, p. 11, tradução minha.

4. OPOKU, 2017.

5. DIAWARA, 2020.

8. Citado em ONU, 1973, p. 16, tradução e grifos meus.

9. SARR; SAVOY, 2018, p. 3, tradução e grifos meus.

6. CANADAY, 1973, tradução minha.

7. Citado em VAN BEURDEN, 2015, tradução minha.

tando que a assembleia geral votasse uma resolução para a questão da restituição. Chama atenção, em sua fala, o argumento de que as melhores peças produzidas na África estariam, então, localizadas fora do continente:

Durante o período colonial, sofremos não apenas o colonialismo, a escravidão, a exploração econômica, mas também e sobretudo um saque selvagem e sistemático de todas as nossas obras artísticas. *Foi assim que os países ricos se apropriaram de nossas melhores e únicas peças artísticas. E somos pobres não só economicamente, mas também culturalmente. Essas obras nos museus dos países ricos não são nossas matérias-primas, mas os produtos finais de nossos antepassados.* Essas obras de arte, adquiridas gratuitamente, tornaram-se tão valiosas que nenhum de nossos respectivos países têm os meios materiais para recuperá-las.⁸

A fim de elucidar o destaque que atribuo a esse trecho do discurso, voltemos por um instante a 2018 e ao relatório elaborado por Sarr e Savoy, a pedido de Macron. Uma das passagens do texto mais citadas pela imprensa (e pelo debate acadêmico) se refere a constatação de que “quase todo o patrimônio material dos países africanos ao sul do Saara é preservado fora do continente africano”.⁹

Separados por um arco temporal de mais de quatro décadas e fruto de posicionamentos distintos – a expressar, por um lado, a demanda, e, por outro, o compromisso de restituição –, Mobutu e Macron partilham uma visão de arte e patrimônio que merece ser objeto de escrutínio. Especialmente quando as teorias que sustentam as recentes revisões à história da arte apontam uma redefinição de seus objetos e de seus sujeitos.

A historiadora da arte Zoë Strother foi uma das vozes a questionar a noção de “arte” que sustenta os argumentos de Sarr e Savoy a partir de suas pesquisas com as performances mascaradas entre os pende orientais (região sudeste do Congo). Descritas por Strother como um complexo encadeamento de ações que englobam a memorização de músicas e provérbios, a aprendizagem de técnicas de dança bem como o domínio de uma série de protocolos ritualísticos não se restringem à cultura material ou à materialidade do artefato. Ao focar somente no objeto, considera-se apenas as máscaras utilizadas nessas performances como sendo arte. “Uma visão tão seletiva do que constitui patrimônio cultural perpetua o paradigma colonialista de que os feitos culturais africanos devem ser definidos por critérios europeus”, pondera Stro-

ther.¹⁰ Sob esses termos, a visão de arte e patrimônio contemplada pelas políticas de restituição advogadas por Mobutu e Macron encontram um terreno comum.

Desde o fim dos anos 1980, autores como James Clifford, Christoph Steiner e Alfred Gell¹¹ – amparados pelos aportes da arte contemporânea e suas práticas performativas e conceituais – discorriam sobre os paradoxos relativos às amarrações entre arte e artefato, arte e matéria, arte e figuração. Suas análises dão margem a uma série de debates sobre as formas de se expor peças etnográficas e a onda primitivista entre os modernistas europeus, demonstrando que uma visão não objetual de arte oferece pistas importantes para se contextualizar os gestos da restituição que pautam as agendas políticas do momento.

DOS USOS ÀS VITRINES

Nos anos 1950, os cineastas franceses Alain Resnais e Chris Marker realizaram o filme *As estátuas também morrem*, a partir do comissionamento da revista e editora *Présence Africaine*, de Paris.¹² Filmada em meio as coleções africanas dos museus Britânico (Londres), Tervuren (Bruxelas) e do Homem (Paris), a película narra o olhar ocidental em relação a certos objetos que, ao entrar no campo da arte e da ciência, teriam perdido sua força vital.¹³

A transição dos usos cotidianos ou ritualísticos desses itens para as vitrines dos museus indica uma série de mudanças nas lógicas cole-

SEPARADOS POR UM ARCO TEMPORAL DE MAIS DE QUATRO DÉCADAS E FRUTO DE POSICIONAMENTOS DISTINTOS — A EXPRESSAR, POR UM LADO, A DEMANDA, E, POR OUTRO, O COMPROMISSO DE RESTITUIÇÃO —, MOBUTU E MACRON PARTILHAM UMA VISÃO DE ARTE E PATRIMÔNIO QUE MERECE SER OBJETO DE ESCRUTÍNIO. ESPECIALMENTE QUANDO AS TEORIAS QUE SUSTENTAM AS RECENTES REVISÕES À HISTÓRIA DA ARTE APONTAM UMA REDEFINIÇÃO DE SEUS OBJETOS E DE SEUS SUJEITOS

10. STROTHER, 2019, p. 5, tradução minha.

11. CLIFFORD, 1988; STEINER, 1994; GELL, 1996.

12. A revista *Présence Africaine* foi fundada em 1947 por Alioune Diop, intelectual senegalês radicado em Paris, e transformou-se em editora dois anos depois.

13. Censurado até os anos 1960, o filme abre espaço para várias questões e debates acerca da presença colonial francesa na África. Neste contexto, a França assiste à emergência dos movimentos internos pela descolonização, e a emancipação política dos países africanos sob seu jugo tornava-se premente.

14. STEINER, 1994, p. 108, tradução minha.

15. FLANDIN; DOUMERGUE; ROUSTAN, 1931, p. 301, tradução minha.

cionistas ao longo dos últimos cinco séculos. A princípio restritos à vida privada da aristocracia europeia, muitos desses objetos pertenciam às coleções enciclopédicas conhecidas como “gabinetes de curiosidade” (*Kunstkammern*). Compiladas por amadores, cientistas e colonizadores em suas missões exploratórias, tais coleções foram incorporadas aos museus de história natural à medida que o campo da antropologia se constituía como ciência, ao longo do século XIX. “Objetos naturais e artificiais recolhidos da conquista e exploração de terras longínquas foram dispostos em conjunto nos ‘gabinetes de curiosidades’ pertencentes à elite europeia. Durante esse período inicial, espécimes etnográficos foram coletados ao acaso e expostos em uma massa desordenada”, afirma o historiador da arte Christopher Steiner.¹⁴

Quase ao mesmo tempo, entre 1889 e 1907, as Convenções Internacionais de Haia tornaram ilícitos os saques e a posse de bens culturais durante as campanhas militares. “Qualquer apreensão, destruição ou dano intencional de tais instalações, monumentos históricos, obras de arte e ciência é proibido e deve ser julgado”, afirmava o artigo 56 da convenção, a favor da proteção do patrimônio em tempos de guerra (1907). Não obstante, a coleta de objetos passou a ser tutelada por um outro marco legal. Trata-se da autorização às expedições etnográficas que, sob o manto da ciência, passaram a prover novos insumos às coleções dos museus europeus.

A etnografia dá uma contribuição indispensável aos métodos de colonização, revelando ao legislador, funcionário público e colonizador os costumes, crenças, leis e técnicas das populações indígenas, tornando possível uma colaboração mais frutífera e humana com estas últimas, e assim levando a uma exploração mais racional dos recursos naturais.¹⁵

Entre essas empreitadas, talvez a mais emblemática tenha sido a Missão Etnográfica e Linguística Dakar-Djibuti (1931–1933). Ao percorrer o continente africano ao longo de 21 meses, a missão tornou-se a maior expedição etnográfica francesa e a única a ser financiada por via parlamentar. Com efeito, Dakar-Djibuti coincidia com a Exposição Colonial Internacional de 1931 (Paris), cuja extensa cobertura midiática logrou promover e popularizar a nascente etnologia francesa. Com uma espantosa consciência de sua posição, a legislação que instituiu a missão afirmava que “tal empreendimento poderia constituir metodicamente e *sur le vif* coleções de um valor muito superior aos gastos incorridos e que não seria mais possível, dentro de alguns anos, enriquecer

nossos museus, mesmo com fundos ilimitados.”¹⁶ Na França, muitos desses objetos foram integrados às coleções do Musée du Trocadéro, hoje pertencentes ao Musée du Quai Branly (Paris).

DAS VITRINES AO CUBO BRANCO

Um segundo câmbio de paradigma expográfico e museológico ocorreu quando certas peças africanas tornaram-se uma poderosa influência estética entre os artistas europeus envolvidos pela onda “primitivista” que marcou o início do século passado.¹⁷ Tal interesse está intimamente relacionado às novas concepções formais que ganharam popularidade entre os modernistas, incluindo a recusa do realismo e o apreço pelas representações fragmentadas em formas geométricas.

Há divergências com respeito a quem teria iniciado esse movimento, uma vez que diferentes artistas e autores clamaram para si “descoberta” do valor estético das *artes negras*. Uma dessas versões conta que Henri Matisse (1869–1954), em suas frequentes visitas ao Trocadéro, se deparou com esculturas africanas pouco antes de embarcar para o norte da África, em 1906. Ao retornar, ele teria pintado duas versões da tela *Le jeune marin* (1906), incorporando à segunda uma linguagem abstrata que representava as feições do personagem num estilo similar ao de uma máscara.¹⁸ Em meio a circulação de novas referências formais, artistas como Matisse, Pablo Picasso (1881–1973), André Derain (1880–1954) e Georges Braque (1882–1963) popularizavam a gramática visual das artes negras. Segundo a célebre escritora e mecenas Gertrude Stein, foi Matisse quem introduziu Picasso ao universo das esculturas africanas.

Naquela época, a escultura negra era bem conhecida dos caçadores de curiosidades, mas não dos artistas. Quem primeiro reconheceu seu valor potencial para arte moderna, tenho certeza de que não conheço. Talvez tenha sido Maillol que veio da região de Perpignan e conheceu Matisse no sul, chamando sua atenção para ela. Há uma versão que afirma ter sido Derain. Também é muito possível que tenha sido o próprio Matisse, porque durante muitos anos houve um negociante de curiosidades na rue de Rennes que sempre tinha muitas coisas desse tipo em sua janela, e Matisse subia frequentemente a rue de Rennes para ir a uma das aulas de desenho. Em todo caso, foi Matisse quem primeiro foi influenciado, não tanto em sua pintura, mas em sua escultura, pelas estátuas africanas, e foi Matisse quem chamou a atenção de Picasso logo após Picasso ter terminado de pintar o retrato de Gertrude Stein.¹⁹

16. FLANDIN; DOUMERGUE; ROUSTAN, 1931, p. 302, tradução minha.

17. STEINER, 1994, p. 107.

18. MURRELL, 2008. A obra pertence hoje à coleção do Metropolitan Museum of Art (Nova York). Ver mais em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489994>.

19. STEIN, 1933, pp. 77–78, tradução minha.

Supõe-se que Picasso tenha começado a visitar o Trocadéro a partir de 1907. “Quando ia ao Trocadéro, achava nojento. O mercado de pulgas, o mal cheiro. Eu estava sozinho, queria ir embora. Mas não eu não ia! eu ficava”, narra Picasso, em sua famosa conversa com André Malraux (1937). Tais visitas forneceram-lhe elementos para a concepção de *Les demoiselles d’Avignon* (1907) – uma de suas pinturas mais emblemáticas, posteriormente associada ao nascimento do cubismo. “As máscaras não são como qualquer escultura. Elas são mágicas”, disse ele.

Foi nas primeiras décadas do século XX que uma série de exposições de arte africana foram realizadas em museus de arte no hemisfério norte, entre as quais estavam mostras organizadas no Museum Folkwang (Essen, 1912), no Whitney Studio Club (Nova York) e no Museum of Modern Art (Nova York, 1935). Já em 1922, durante a 13ª edição da Bienal de Veneza, peças africanas provenientes de museus etnográficos italianos foram exibidas como obras de arte na exposição internacional. Na ocasião, os curadores Carlo Anti e Aldobrandino Mochi organizaram a “Mostra di Scultura Negra”, contendo cerca de 33 peças das coleções do Museo Etnografico di Roma e do Museo di Antropologia e di Etnologia di Firenze. Tanto nesse caso quanto nas outras mostras de arte negra em voga, a lógica predominante buscava seguir o traço das influências “tribais” entre os modernistas europeus. “Todos esses artistas viram nas esculturas negras não o que realmente estava ali, mas o que sentiam em si mesmos ou buscavam ansiosamente. Não se tratava de um critério, mas de uma interpretação exageradamente subjetiva da arte negra”, afirmava Carlo Anti.²⁰

Segundo o antropólogo James Clifford, a distinção entre a apreciação estética e antropológica dessas peças foi reforçada com a emergência do modernismo.²¹ No espaço da galeria – o chamado cubo branco²² –, objetos antes exibidos de maneira contextual passaram a ser valorizados por seus atributos formais. Nesse processo, “a participação na distinção arte/artefato tende a ser dividida ao longo de linhas disciplinares acadêmicas”.²³ Enquanto os primeiros antropólogos promoviam toda sorte de objeto ao status científico, artistas e historiadores da arte privilegiavam peças com traços figurativos.

Esse gênero de argumentação foi tomado como partido curatorial na mostra “Art/artifact: African art in anthropology collections” (1989) – cujo fio condutor busca demonstrar as interferências do contexto expositivo na leitura de uma obra. Com curadoria da estadunidense Susan Vogel, a mostra explorou os olhares ocidentais sobre “a arte africana e sua cultura material ao longo do último século”,²⁴ segundo

20. ANTI, 1922 *apud* BASSANI; PEZZOLI, 2017, p. 34, tradução minha.

21. CLIFFORD, 1988.

22. O’DOHERTY, 1999.

23. STEINER, 1994, pp. 109–110, tradução minha.

24. VOGEL, 1989, tradução minha.

cinco estratégias expositivas: a galeria de arte, o registro etnográfico, o gabinete de curiosidades, o museu de história natural e o museu de arte moderna. Logo na primeira sala de “Art/artifact”, intitulada “The contemporary art gallery”, Vogel dispôs uma rede de caça zande sobre uma plataforma branca, sem qualquer legenda descritiva sobre os usos e funções da peça. Tal gesto, caracterizado pelo antropólogo britânico Alfred Gell como um “golpe de mestre”, gerou uma reflexão sobre a própria definição de arte bem como sobre os espaços ocupados por peças africanas entre coleções artísticas e etnográficas. Ora, perguntava-se Gell, seria a rede zande uma obra de arte – como desejava mostrar Susan Vogel – ou um mero artefato de caça?²⁵

DO CUBO BRANCO AO GESTO POLÍTICO

Ao sul do Saara, durante os anos 1960 e 1970, muitas das demandas por restituição tomaram como paradigma as visões de arte africana que pautaram os modernistas e os museus ocidentais. No caso de Mobutu, a mobilização pela devolução de certas peças soma-se ainda ao projeto de legitimação de uma identidade zairiana pós-colonial que, por sua vez, definiu ações concretas da parte do governo belga. Em 1976, três anos após o emblemático discurso de Mobutu na ONU, citado no início deste texto, um ato inaugural demarcou o momento em que um *ndop* – estátua real kuba – da coleção do Museu de Tervuren foi oferecido ao Zaire. Para a historiadora Sara Van Beurden,²⁶ trata-se de um gesto eminentemente simbólico, posto que o *ndop* é um raro objeto que incorpora uma forma de poder centralizada e reconhecida pelo sistema colonial, análoga àquela que Mobutu desejava personificar. E, a despeito da postura combativa do presidente congolês, o que tornou possível as restituições belgas foi a renúncia do Zaire à própria retórica da restituição. Logo, os objetos não teriam sido restituídos, mas sim “oferecidos como um presente para o povo congolês”.²⁷

Quanto à França hoje, o teor das recomendações que amparam as pautas das restituições lideradas por Macron são sintomáticas de um “acerto de contas colonial” que se dá, tão somente, num plano simbólico. “Talvez para você a restituição seja um gesto nobre que o diferencia de seus predecessores. Mas para mim, Sr. Presidente, a restituição deve vir após as reparações pela pilhagem e espoliação ainda em curso pela Europa, e outras potências estrangeiras, dos recursos materiais e naturais da África”, afirmou o cineasta e intelectual malinense Manthia Diawara em uma carta pública endereçada a Macron.²⁸ Por outro lado,

25. GELL, 1996.

29. SARR; SAVOY, 2018, pp. 37–60.

26. VAN BEURDEN, 2015, p. 160.

27. VAN BEURDEN, 2015, tradução nossa.

28. DIAWARA, 2020, tradução nossa.

SE A “HISTÓRIA DA ARTE” NOS PERMITE
PROBLEMATIZAR CATEGORIAS E DESENREDAR
INTENÇÕES POLÍTICAS, NÃO DEVEMOS
ESQUECER, COMO PONTUOU DIAWARA, QUE AS
MOBILIZAÇÕES EM TORNO DO TEMA SEGUEM
ATRELADAS ÀS DEMANDAS POR REPARAÇÃO DOS
DANOS COLONIAIS EM DIVERSAS INSTÂNCIAS

há de se reconhecer que uma das mais importantes contribuições desse gesto foi a contextualização minuciosa que Sarr e Savoy elaboraram das formas de aquisição e/ou pilhagem de obras pelos franceses no continente africano.²⁹ Entre as quais, estavam não só os butins de guerra e as coletas das missões científicas, mas também os empréstimos voluntários de obras que acabaram não sendo devolvidas, a compra de peças com valores muito abaixo do valor de mercado e, até mesmo, doações duvidosas.

Se a “história da arte” nos permite problematizar categorias e desenredar intenções políticas, não devemos esquecer, como pontuou Diawara, que as mobilizações em torno do tema seguem atreladas às demandas por reparação dos danos coloniais em diversas instâncias. É justamente nesse sentido que a breve análise da “agenda das restituições” aqui proposta trouxe à pauta a historicidade da categoria de “arte africana”. Acredito que esse tipo de aporte indica enquadramentos necessários para que se possa discutir a expansão das práticas colecionistas dos museus africanos, sem incorrer nas visões polarizadas que hoje guiam o debate público.

Referências

BASSANI, Ezio; PEZZOLI, Gigi. Primo atto: “Sculptura negra” alla XIII Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia. In: GALASSO, Elisabetta; SCOTINI, Marco (Orgs.). *Il cacciatore bianco/The white hunter*. Milão: Centro per l’Arte Contemporanea, 2017. pp. 24–49.

CANADAY, John. Zaire in search of its identity. *The New York Times*, 14 out. 1973. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1973/10/14/archives/zaire-in-search-of-its-identity-art.html>. Acesso em: 27 jul. 2020.

CLIFFORD, James. *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

DIAWARA, Manthia. A letter to president Macron: reparations before restitution. *Hyperallergic*, 16 jan. 2020. Disponível em: <https://hyperallergic.com/537422/a-letter-to-president-macron-reparations-before-restitution>. Acesso em: 27 jul. 2020.

EMMANUEL MACRON's speech at the University of Ouagadougou. *Élysée*, 17 nov. 2017. Disponível em: <https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/emmanuel-macrons-speech-at-the-university-of-ouagadougou.en>. Acesso em: 24 out. 2020.

FLANDIN, P.-E.; DOUMERGUE, Gaston; ROUSTAN, Mario. Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti. *Journal des Africanistes*, v. 1, n. 2, pp. 300–303, 1931.

GELL, Alfred. Vogel's net: traps as artworks and artworks as traps. *Journal of Material Culture*, 1996. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/135918359600100102>. Acesso em: 28 jul. 2020.

MURELL, Denise. African influences in modern art. *The Metropolitan Museum of Art*, abr. 2008. Disponível em: https://www.metmuseum.org/toah/hd/aima/hd_aima.htm. Acesso em: 28 jul. 2020.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. Berkeley: University of California Press, 1999.

OPOKU, Kwame. Humboldt Forum and selective amnesia: research instead of restitution of African artefacts. *Modern Ghana*, 21 dez. 2017. Disponível em: <https://www.modernghana.com/news/824314/humboldt-forum-and-selective-amnesia-research.html>. Acesso em: 27 jul. 2020.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). Assemblée générale, vingt-huitième session. 2140e séance plénière. 4 out. 1973. Nova York, Organização das Nações Unidas.

SARR, Felwine; SAVOY, Bénédicte. Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle. 2018. Disponível em: http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf. Acesso em: 28 jul. 2020.

STEIN, Gertrude. *The autobiography of Alice B. Toklas*. San Diego: Harcourt, 1933.

STEINER, Christopher Burghard. *African art in transit*. Cambridge; Nova York: Cambridge University Press, 1994.

STROTHER, Z. S. Eurocentrism still sets the terms of restitution of African art. *The Art Newspaper*, n. 308, p. 5, jan. 2019.

VAN BEURDEN, Sarah. The art of (re)possession: heritage and the cultural politics of Congo's decolonization. *The Journal of African History*, v. 56, n. 1, pp. 143–164, 2015. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/product/identifiser/S0021853714000681/type/journal_article. Acesso em: 27 jul. 2020.

VOGEL, Susan (org.). *Art, artifact: African art in anthropology collections*. 2ª. ed. Munique: Prestel, 1989.

SABRINA MOURA é curadora e pesquisadora. Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com pesquisa sobre a noção de diáspora africana na Bienal de Dakar (Senegal). Possui mestrado em Estética e História da Arte pela Universidade Paris VIII e mestrado em direção de projetos culturais pela Universidade Paris III Sorbonne Nouvelle. Concebeu programas públicos em instituições como Videobrasil, Sesc-SP, Goethe Institut e World Biennial Forum. Organizou o livro *Panoramas do sul: perspectivas para outras geografias do pensamento* (Edições Sesc-SP; Videobrasil).

SÃO PAULO NA LITERATURA: IMAGENS E IDENTIDADES DE UMA CIDADE

ANA BEATRIZ DEMARCHI BAREL

Resumo

A cidade ocupa um lugar privilegiado na literatura, definindo um dos temas mais importantes nos estudos sobre o espaço. Desde o século XIX, São Paulo é objeto da atenção de autores que nela projetam sentimentos os mais díspares. Diabólica, fantasmagórica, sedutora, mãe generosa, São Paulo é musa de desde românticos, como Álvares de Azevedo, aos chefes de fila modernista, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Importante mote para a definição de uma identidade nacional e paulista em Alcântara Machado e Guilherme de Almeida, ela é pátria de imigrantes europeus no início do século XX. Nos escritos de Zélia Gattai e Ana Miranda, ela é pano de fundo e personagem central, retomando a cidade-refúgio dos anos 1920. Complexa, rica e intrigante, São Paulo é fonte de inspiração do recente romance de José Roberto Walker, em que se misturam material histórico, humor e ficção.

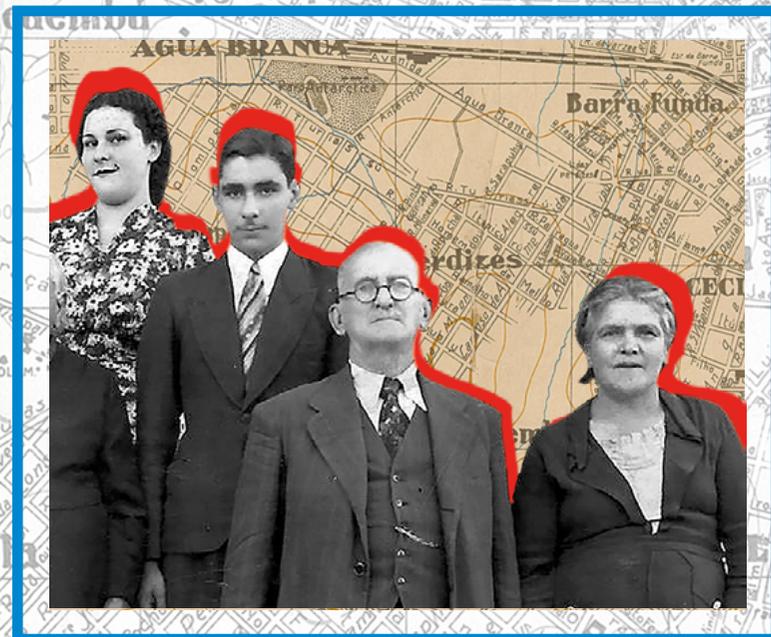
Palavras-chave

São Paulo; (cidade); identidade; modernidade; Romantismo; Modernismo.

INTRODUÇÃO

O espaço, conceito oriundo da geografia e que migrou para a teoria literária, exerce nos textos literários um papel de extrema importância. Dependendo de cada obra em que esteja presente, pode desempenhar funções diferentes, relacionadas a outras informações ou conceitos que o autor pretenda desenvolver ou destacar. Poderíamos também afirmar que o espaço se torna objeto de reflexão devido a sua relevância, por integrar o tecido narrativo, o que levará os teóricos da literatura a dedicarem ao conceito um lugar privilegiado de discussão. Aliado a essas questões, a teoria literária diferencia os diversos tipos de espaço presentes nas obras literárias, seu papel nas tramas narrativas e o valor simbólico de sua representação.¹

1. No plano teórico, podemos elencar alguns títulos que se dedicam ao espaço e seu valor no texto poético como Bachelard (1957), Dimas (1985), Süsskind (1990), Williams (1989) e Moretti (2000).



Uma das riquezas dos estudos sobre o espaço é a de serem portadores de elementos identitários fundamentais, como religiosidade, raça, conflitos, dilemas, valores e nacionalidade, acionados intensamente pelos deslocamentos e pelos encontros num território comum. Os textos de ficção que, por meio de deslocamentos – reais ou imaginários –, contam esses territórios e povos, definindo, assim, seu “retrato” natural, social e humano são também imprescindíveis para a definição de uma identidade nacional literária e linguística. Nesse sentido, realizando um recorte, interessa-nos refletir sobre um dos espaços mais complexos e, simultaneamente, mais controversos da realidade brasileira: a cidade, e em particular a cidade de São Paulo e sua representação na literatura.

A CIDADE

Fundada pelos jesuítas, em 1554, São Paulo de Piratininga não ocupará, até meados do século XIX, um lugar de grande destaque no projeto colonial devido a sua localização geográfica distante do litoral e à presença da Serra do Mar, obstáculo natural, que isolava a região no planalto, portanto, de difícil escoamento de produtos, o que a impedia de concorrer com o êxito econômico e comercial das capitânicas de Pernambuco e da Bahia. Os chamados primeiros ciclos econômicos do país, de exploração do pau-brasil e, posteriormente, da cana-de-açúcar, trarão à região Nordeste do território brasileiro as primeiras riquezas e seu desenvolvimento. São Paulo será até finais do século XVIII um lugar de partida, ponto de saída dos bandeirantes para cumprir o projeto de interiorização do país imaginado pelos portugueses. A partir do final do século XVIII, com a decadência do açúcar do Nordeste frente à concorrência dos produtores de açúcar do Caribe, o café, novo produto econômico que deslocará o

UMA DAS RIQUEZAS DOS ESTUDOS SOBRE O ESPAÇO É
A DE SEREM PORTADORES DE ELEMENTOS IDENTITÁRIOS
FUNDAMENTAIS, COMO RELIGIOSIDADE, RAÇA,
CONFLITOS, DILEMAS, VALORES E NACIONALIDADE,
ACIONADOS INTENSAMENTE PELOS DESLOCAMENTOS E
PELOS ENCONTROS NUM TERRITÓRIO COMUM

eixo econômico do Nordeste para o sul do país, encontrará nas terras de São Paulo e do Rio as condições ideais para seu desenvolvimento. A Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, fundada em 1827, viria galvanizar o insípido tecido social da cidade acanhada.

Nesse cenário, surge a voz poética de Manoel Antônio Álvares de Azevedo, estudante de direito em São Paulo e que a toma por musa, chamando a atenção do leitor para a vocação romântica da cidade, em sua capacidade de questionamento de valores e comportamentos e de quebra de paradigmas.

Parece-me que vou perdendo o gosto,
Vou ficando blasê, passeio os dias
Pelo meu corredor, sem companheiro,
Sem ler nem poetar. Vivo fumando
Minha casa não tem menores névoas
Que as deste céu de inverno.²

2. AZEVEDO, 2002.
pp. 152–159.

O eu-lírico dessas “Ideias íntimas” de 1853, um dandy blasé e inconformista, encarna o intelectual romântico, cuja alma encontra, nessa São Paulo de nevoeiros e brumas, a caixa de ressonância de seu espírito desajustado, introspectivo e torturado. Romântica também é a cidade, na associação possível de uma natureza úmida, nebulosa e chuvosa, lida na chave do byronismo da segunda fase da estética. Todas essas características têm por objetivo enfatizar aspectos naturais da cidade e, ao mesmo tempo, envolvê-la numa atmosfera particular e exótica, destoante num país abaixo dos trópicos, como a vemos evocada num trecho das *Cartas* (1848).

20 de julho de 1848

E além, lá ao longe, se levanta a cidade negra; e os lampiões, abalados pela ventania, pareciam esses metheoros que se levantam dos paludes e que as tradições do norte da Europa julgaram espíritos destinados a distrair os viandantes.³

3. AZEVEDO, 1976,
p. 54.

Associando-a ao byronismo, corrente ultrarromântica que lança suas raízes no gótico, no sombrio, no mundo das trevas, da decadência e do mistério, Álvares de Azevedo ajuda a construir um dos retratos fortes de São Paulo, a cidade diabólica, fantasmagórica e ameaçadora. Em *Macário* (1855), peça de teatro de difícil classificação, o diálogo entre Macário e Satã, explicitam essa construção identitária:

MACÁRIO – Tudo isso não prova que ele não trota danadamente.
Falta-nos muito para chegar?

SATAN – Não. Daqui a cinco minutos podemos estar à vista da cidade.
Hás de vê-la desenhando no céu suas torres escuras e seus casebres tão pretos de noite como de dia, iluminada, mas sombria como uma essa de enterro.

MACÁRIO – Tenho ânsia de lá chegar. É bonita?

SATAN (boceja) – Ah! é divertida.

MACÁRIO – Por acaso também há mulheres ali?

SATã – Mulheres, padres, soldados e estudantes. As mulheres são mulheres, os padres são soldados, os soldados são padres, e os estudantes são estudantes: para falar mais claro: as mulheres são lascivas, os padres dissolutos, os soldados ébrios, os estudantes vadios. Isto salvo honrosas exceções, por exemplo, de amanhã em diante, tu.

MACÁRIO – Esta cidade deveria ter o teu nome.

SATAN – Tem o de um santo: é quase o mesmo. Não é o hábito que faz o monge. Demais, essa terra é devassa como uma cidade, insípida como uma vila e pobre como uma aldeia. Se não estás reduzido a dar-te ao pagode, a suicidar-te de spleen, ou a alumiar-te a rolo, não entres lá. É a monotonia do tédio. Até as calçadas!⁴

Mais tarde esses aspectos serão retomados pelos modernistas, dentre eles, Mário de Andrade, alimentando a primeira fase do projeto modernista e os valores das vanguardas. Em *Pauliceia desvairada*, o poeta faz o retrato da São Paulo agitada, arlequinal, refinada e afinada com as vanguardas, em particular, com o Futurismo. Associado a essa representação da cidade como um lugar de grande energia e pulsão de vida, podemos notar o lirismo do poema ao dedicar a São Paulo o sentimento profundo da comoção, palavra cuja etimologia latina, “*commozione*”, aponta para aquilo que perturba, que agita, que move para fora e é mais intenso que a emoção. Os pontos de exclamação e as reticências acentuam a expressão dos sentimentos, da emotividade do eu-lírico frente à sua musa.

São Paulo! comoção de minha vida...

Os meus amores são flores feitas de original...

Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e Ouro...

Luz e bruma... Forno e inverno morno...

Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...

Perfumes de Paris... Arys!

4. AZEVEDO, 1984,
pp. 50–51.

5. ANDRADE, M.,
1974, p. 32.

Bofetadas líricas no Trianon... Algodoad!

São Paulo! comoção de minha vida...

Galicismo a berrar nos desertos da América!⁵

Para o Modernismo de 1922, nascido em São Paulo e daí irradiado para todo o Brasil, a cidade assume o papel do lugar natal, resumindo seu sentimento pátrio. Momento de balanço e de reflexão sobre os cem anos de independência do Brasil, a Semana de 22 trouxe para o centro do debate a questão da identidade nacional, da nacionalidade e do nacionalismo. A partir dessas ponderações serão lançados os alicerces do movimento modernista em suas duas primeiras fases, sobretudo, valorizando a formação multiétnica, as heranças africana e indígena e o caráter nacional de nossa cultura, entendida como diferente e autônoma em relação à cultura portuguesa. Faz sentido, assim, o poema de Oswald de Andrade “Canto de regresso à pátria”, de 1925, que, dialogando com a “Canção do exílio”, poema-hino de Gonçalves Dias, exalta sua terra, não mais o Brasil e, sim, a cidade de São Paulo.

Minha terra tem palmares

Onde gorjeia o mar

Os passarinhos daqui

Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas

E quase que mais amores

Minha terra tem mais ouro

Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas

Eu quero tudo de lá

Não permita Deus que eu morra

Sem que volte pra São Paulo

Sem que veja a Rua 15

E o progresso de São Paulo.⁶

6. ANDRADE, O.,
1966, p. 68.

Se nos versos de Gonçalves Dias o eu-lírico sonha em voltar ao sabiá e às palmeiras, símbolos da natureza tropical brasileira resumido num cromo a identidade nacional, o eu-lírico de Oswald pede o retorno ao progresso da cidade, atualizando a paisagem urbana, suas ruas icônicas e sua mitológica pulsão de vida, identidade paulistana.

Essa geografia paulistana, essa cartografia afetiva de São Paulo, cidade que se vê em acelerado processo de mutação, também é lem-

A PARTIR DESSAS PONDERAÇÕES SERÃO
LANÇADOS OS ALICERCES DO MOVIMENTO
MODERNISTA EM SUAS DUAS PRIMEIRAS FASES,
SOBRETUDO, VALORIZANDO A FORMAÇÃO
MULTIÉTNICA, AS HERANÇAS AFRICANA
E INDÍGENA E O CARÁTER NACIONAL DE
NOSSA CULTURA, ENTENDIDA COMO
DIFERENTE E AUTÔNOMA EM RELAÇÃO À
CULTURA PORTUGUESA

brada no recente *Neve na manhã de São Paulo* (2017), de José Roberto Walker. Nele, o autor reúne, com raro talento, informações da história da cidade e da literatura, dados arquitetônicos, jornalísticos e sociais para estruturar o romance cujo protagonista é ninguém menos que o escritor Oswald de Andrade. Walker traz para a história de São Paulo os bastidores do chefe de fila do movimento de 1922, seus amores, seus dilemas e o caso com Miss Ciclone, a normalista Daisy Pontes. O narrador, flanando pela cidade convulsionada pelas mudanças bruscas de seu traçado urbano, pelo temor da gripe espanhola que assolava o mundo, pelo bonde que encurtava distâncias, pelo apito das fábricas e a agitação de suas legiões de operários imigrantes, revela o mapa dessa moderna São Paulo.

Em 1917, São Paulo já não estava circunscrita pelos dois rios – o Tamaquateí e o Anhangabaú – que durante os primeiros três séculos de sua história lhe serviram de limite. Depois da inauguração do viaduto em 1892, a maior obra pública até então realizada na cidade, a região que ficava além do antigo Morro do Chá foi sendo habitada principalmente pelas elites e classes médias, que procuravam ares mais saudáveis e os terrenos mais elevados. Para além da Praça da República, estendiam-se agora os bangalôs e mansões das velhas famílias paulistas, que se instalaram no antigo Campo Redondo, que recebeu o poético nome de Campos Elíseos. Na parte mais alta, na subida da Consolação além do cemitério, surgiu o novo bairro de Higienópolis – a cidade higiênica – de ar puro e ruas arborizadas, onde também residiam as boas

famílias e os profissionais liberais. Mais alto ainda, erguia-se a avenida Paulista, onde, a partir do final do século XIX, passaram a morar não apenas os ricos, mas os que mandavam e que eram os verdadeiros donos da cidade.⁷

7. WALKER, 2017, p. 42.

Podemos ouvir aqui o eco de Álvares de Azevedo nas entrelinhas de Walker. A cidade diabólica, efervescente e caótica que se expande, em seu movimento cardíaco. Ela é a mesma da comoção da Pauliceia de Mário. O tema da formação composta, do rosto múltiplo, é escolha recorrente de diversos autores nesse período, dentre eles, Guilherme de Almeida, o chamado “poeta da nossa Revolução”, devido a seu engajamento direto, na linha de frente em 1932. Almeida, em 1929, publicará *Cosmópolis*, uma série de crônicas publicadas no jornal *O Estado de São Paulo*, e na qual celebra o caráter caleidoscópico da cidade e vários de seus bairros, nos quais estão presentes as diferentes comunidades de estrangeiros.

Então essa cidade existiu, de fato? Assim fácil e pitoresca com apenas novecentos mil habitantes tão afeiçoados a ela e a si mesmos, bem diferenciados pela origem e pelos costumes, elegendo à vontade os seus quarteirões e a eles circunscrevendo-se com um gosto e, pois, riscando e colorindo no chão de Piratininga um caprichoso mapa-múndi com esse nome na cartela: *Cosmópolis*?⁸

8. ALMEIDA, 2004, p. 10.

O projeto de um país dinâmico, enérgico e rico será concretizado graças, em grande parte, à chegada a São Paulo de um enorme contingente de imigrantes europeus que vêm ao Brasil em busca de melhores condições de vida. Num espaço curto de tempo, entre as duas décadas finais do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, São Paulo tem sua paisagem profundamente transformada pelos hábitos desses imigrantes, seus falares, seus elementos de cultura, suas tradições religiosas. Alguns escritores representam essas mudanças, dando destaque às populações imigrantes e os bairros em que se instalam, formando as colônias. A mais famosa delas, é a de italianos. O narrador de *Brás, Bexiga e Barra Funda: notícias de São Paulo* (1927), de Antônio de Alcântara Machado, caminha pelas ruas, capturando com o olhar, como uma câmera, os lugares de trabalho desses novos habitantes da cidade, os códigos sociais, as disputas pelo espaço – físico e social –, a busca do reconhecimento, as normas de funcionamento dessa cidade e suas constantes mudanças.

Dezoito horas e meia. Nem mais um minuto porque a madame respeita as horas de trabalho. Carmela sai da oficina. Bianca vem ao seu lado.

A Rua Barão de Itapetininga é um depósito sarapintado de automóveis gritadores. As casas de modas (AO CHIC PARISIENSE, SÃO PAULO–PARIS, PARIS ELEGANTE) despejam nas calçadas as costureirinhas que riem, falam alto, balançam os quadris como gangorras. — Espia se ele está na esquina. — Não está.

— Então está na Praça da República. Aqui tem muita gente mesmo. — Que fiteiro!

O vestido de Carmela coladinho no corpo é de organdi verde. Braços nus, colo nu, joelhos de fora. Sapatinhos verdes. Bago de uva Marengo maduro para os lábios dos amadores.

— Ai que rico corpinho!

— Não se enxerga, seu cafajeste? Português sem educação!⁹

9. MACHADO, 2009, pp. 26.

Décadas mais tarde, os fluxos migratórios trazem novamente a temática identitária às páginas da literatura. E São Paulo, sempre figura de proa nacional na atração de gentes dos tantos cantos do planeta, aparecerá como ímã para outros imigrantes, como os Gattai, de *Anarquistas, graças a Deus* (1979), romance memorialista de Zélia Gattai, anarquistas proletários, que vêm ao Bexiga viver a efervescência da industrialização e a construção da cidade.

Aproximando a visão dessa narradora, mulher, pobre, imigrante, de Gattai, Ana Miranda, em *Amrik*, de 1997, traz sua dançarina árabe, Amina, para a cidade de São Paulo, explicitando a dura vida das imigrantes, sua luta diária, seus papéis na metrópole e os estereótipos:

[...] duas imigrantes passam com cestas de compra rumo ao Mercado, nesta cidade a mulher que faz compra no Mercado é imigrante, arifa, operária, as imigrantes nunca passeiam, molas feitas de trabalho, vidas diluídas, fumaças de chaminé fufu feitas de perdas e adeuses, moram nas partes escuras da cidade, nas casas olhadas, entre os ratos e os morcegos, entre os caixotes vazios e as sacas nos depósitos, nos armazéns, detrás dos balcões, nas margens dos rios um capim de fuligem e fumaça feito os navios belas coisas mesmo sujas e pretas [...]¹⁰

10. MIRANDA, 1997, p. 186.

Essas são apenas algumas notas sobre a palestra apresentada sobre algumas das muitas representações da cidade de São Paulo, musa inspiradora de tantos escritores, cidade como poucas. A São Paulo dos olhos e do coração de todos os que a cantam, em prosa e verso.

Referências

ALMEIDA, Guilherme de. Por quê? (prefácio). In: _____. *Cosmópolis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2004.

ANDRADE, Mário de. *Paulicéia desvairada*. In: _____. *Obras Completas*. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Difel, 1966.

AZEVEDO, Manoel Antônio Álvares de. *Cartas*. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1976.

_____. *Macário*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

_____. Idéias íntimas. In: _____. *Poesias completas*. Campinas: Ed. da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Gallimard, 1957.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

MACHADO, Antônio de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda: notícias de São Paulo*. São Paulo, Saraiva, 2009.

MIRANDA, Ana. *Amrik*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MORETTI, Franco. *Atlas du roman européen: 1800–1900*. Paris: Seuil, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: a narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WALKER, José Roberto. *Neve na manhã de São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANA BEATRIZ DEMARCHI BAREL é professora de Literaturas de Língua Portuguesa e Teoria Literária da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Realizou doutorado na Université Sorbonne Nouvelle – Paris III e pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP) e na Fundação Casa de Rui Barbosa. Tem experiência na área de história literária e literaturas brasileira e comparada e publicou *Um Romantismo a oeste: modelo francês, identidade nacional* (2002) e *Cultura e poder entre o Império e a República (1822–1930)* (2018), dentre outros. É membro do Grupo de Pesquisas Brasil-França (Grupebraf–USP).

PERNA À LA GRINGO EM DONA BENTA: TRADUÇÕES DE CULTURAS CULINÁRIAS

ISABELLA CALLIA

Resumo

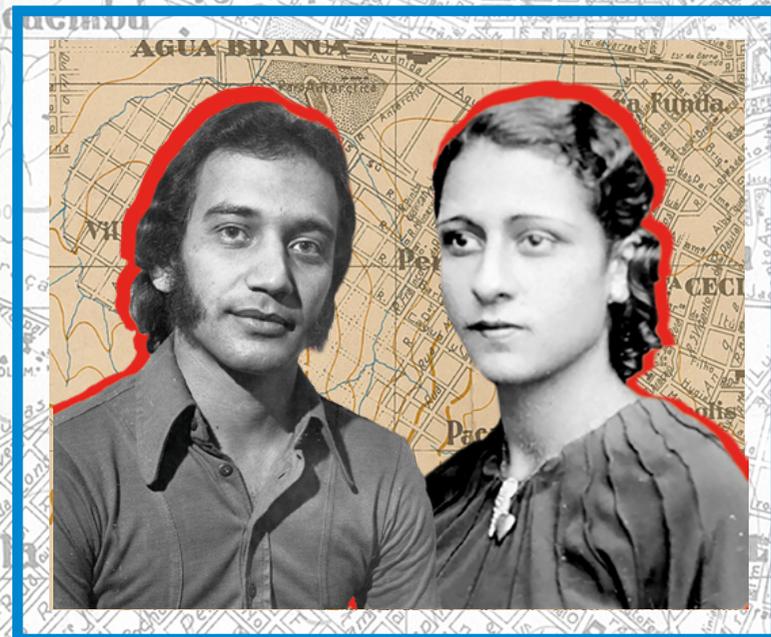
O aforismo de Brillat-Savarin que diz que o destino de uma nação depende da forma como esta se alimenta nos convida a uma interpretação literária acerca da gênese das receitas, aqui entendidas como paradigmas alimentares e sociais. Do que é feita uma receita, como ela nasce, o que ou quem ela representa, e se existiria receita de modo de ser e pensar são reflexões surgidas da rica intertextualidade contida nessas fórmulas culinárias. Assim, as obras de Pellegrino Artusi, de Luís da Câmara Cascudo e Dona Benta, juntamente aos pressupostos antropológicos de Franco La Cecla, nos conduzem por uma análise narrativa que rejeita o caráter meramente pragmático da receita, pois a enxerga como dado ostensivamente cultural.

Palavras-chave

Pellegrino Artusi; Luís da Câmara Cascudo; Dona Benta; culinária brasileira; literatura gastronômica.

O que é uma receita? Pesquisando em inúmeros dicionários italianos na Biblioteca dell'Archiginnasio de Bolonha, editados entre a metade do século XIX e o início do XX, o termo *ricetta*, de origem latina *recepta* (“coisa recebida”) e *recipere* (“receber”), quando presente, resultava “prescrição médica”, seguido de “fórmula ou método de tratamento”. Somente na metade dos Novecentos acrescentarão por último: “relativa a doses, ingredientes e preparação culinária”. Assim, com séries de exemplos e citações, em todas as suas ocorrências, o termo comportava o sentido de paradigma.

O fato de o termo “receita” se encontrar vinculado historicamente nesses dicionários à medicina e não à culinária revela também que o entendimento sobre saúde e fórmulas terapêuticas considerava a



alimentação conduta clínica. A palavra “dieta”, do grego *δίαιτα*, *diáita*, significa “regime de vida”; a comida como manutenção do bem viver e cura. Esta revelação por parte dos dicionários desvela que originalmente prescrever uma receita significava dominar amplos conhecimentos científicos sobre as potências da natureza, como plantas, minerais, elementos (al)químicos, astros e, sobretudo, o corpo e os humores humanos. Para tal, pressupunham-se estudos e letramento em mais de um idioma. Em contrapartida, para se preparar um cozido é suficiente o conhecimento empírico da prática quotidiana, guardadas na memória informações transmitidas oralmente. Ou seja, se a receita médica é documento de doutor, a receita culinária é coisa que qualquer um de barriga vazia executa, mesmo sendo analfabeto, pois fome é universal, já letramento não. Portanto, a passagem da valência terapêutica da receita para sua concepção culinária só pôde ocorrer após revoluções sociais, com o advento dos manuais domésticos europeus oitocentistas que visavam educar as novas burguesias emergentes na cozinha e na sala. A formalização e popularização das receitas escritas requeria público médio alfabetizado e com acesso a bens de consumo. Até meados do século XVIII, as compilações de receitas escritas eram uma exclusividade restrita a reis, imperadores, czares, sultões e a elite da alta burguesia, que se alimentavam por meio de equipes de cozinheiros e serviçais. A receita como fórmula culinária reproduzível, seja enquanto livro, seja enquanto comida, surge da difusão iluminista do saber, fruto da consolidação dos estados-nação e decorrente necessidade de forjar identidades nacionais – representatividade cultural.

Acompanhando essa lógica, automaticamente se desdobra uma dupla valência, pois cunhar fórmulas culturais replicáveis delimita “do que sou feito” e, ao mesmo tempo, “o que não me pertence”. O antropólogo cultural Franco La Cecla, em sua conferência *Mangiarsi l'identità: i malintesi alimentari tra culture religiose*, de 1996, discute o papel da codificação religiosa das práticas alimentares como relevante fator de distinção identitária, enxergando desta forma a cozinha como “o limiar mais acessível de uma cultura”. Segundo La Cecla, para aproximar ou afastar “o outro”, a comida é “zona de tradução”. O indivíduo se apropria ou rejeita uma cultura não por meio do intelecto, mas através da vivência sensorial gustativa culinária e de sua inerente e irreversível introjeção. A combinação da materialidade da comida com a ritualística do fazer e do comer acentua a dimensão social do fenômeno. Portanto, fixar esses dados sociais alimentares prenhes de história, geografia, religião e política em fórmulas alimentares, em receitas culinárias, é condensar cultura.

É nesse horizonte que se situa o papel desempenhado pelo *Manuale pratico para as familias*, de Pellegrino Artusi. Tendo o autor nascido na Romagna em 1820, publicado seu tratado gastronômico em 1891, reeditado-o outras quatorze vezes por vinte anos com a colaboração de leitores e falecido em 1911 em Florença, pode-se dizer que o abastado comerciante e literato italiano tenha sido *un uomo risorgimentale*. Espectador de um século de revoluções, presenciou a unificação da Itália, *il Risorgimento*, em 1861. Ao transitar comerciando por boa parte da península, Artusi viu, ouviu, anotou e experimentou um amplo espectro de sabores e aromas, de saberes técnicos diversificados, pendulando entre os paladares da comida de rua e dos banquetes dos banqueiros. Em sua compilação, tomou para si a incumbência de transmitir as diretrizes em como ser italiano e agir como tal para a emergente burguesia de um país recém-unificado. Forjou uma “receita de italianidade”, lançando novos paradigmas. Artusi era leitor crítico do gastrônomo francês Jean-Anthelme Brillat-Savarin, nascido em Belley, em 1755, que acreditava que “O destino das nações depende da maneira de como elas se nutrem” e que afirmava “Diga-me o que comes e te direi quem és”.¹ Artusi se mostrou fiel aos aforismos da célebre obra *Physiologie du goût, ou méditations de gastronomie transcendante*, de 1825.

Quando coube-me a oportunidade de desenvolver uma reflexão sobre “Identidades paulistanas” para a Fundação Ema Klabin, no ano passado, uma pergunta emergiu: haveria “receitas de brasilidade” ou de “paulistanidade”? Vamos por partes.

Dedico-me a interpretar receitas artusianas enquanto uma coletânea etnográfica de narrativas literárias. Ao iniciar a pesquisa, um problema se apresentou: de que forma *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene: manuale pratico per le famiglie* poderia ser lida hoje fora de seu peculiar contexto de unificação nacional e no Brasil? São tempos, territórios e história social distintos. Um país de dimensões continentais, submetido a uma colonização escravagista, composto de diversidade geográfica e miscigenação étnica em um consistente caso de transculturalidade.

1. BRILLAT-SAVARIN, 2001, p. 15.

O INDIVÍDUO SE APROPRIA OU REJEITA UMA CULTURA
NÃO POR MEIO DO INTELECTO, MAS ATRAVÉS DA
VIVÊNCIA SENSORIAL GUSTATIVA CULINÁRIA E DE SUA
INERENTE E IRREVERSÍVEL INTROJEÇÃO

Inicialmente, em um primeiro contato, a obra me parecia ilhada em si mesma. Levou tempo para que eu realmente *lesse* uma receita artusiana, pois as receitas condensam vários estratos de sentido. O que, quem, onde, quando, como e por que se come algo são problemas intrínsecos a uma receita culinária. Assim, depois de encontrar a minha chave de leitura sensível para o manual artusiano, as investigações se comprovaram valorosas e bastante contemporâneas. Colabora a perspectiva paulistana, pois precisamente São Paulo concentrou e concentra uma porcentagem significativa de *oriundi* e seus descendentes. Muitos, inclusive, trouxeram consigo o livro nos processos imigratórios. Além da fruição literária, o livro representava um patrimônio familiar e leitura iniciática obrigatória de jovens casais. Os inúmeros exemplares que compõem o atual acervo da biblioteca do Istituto Italiano di Cultura de São Paulo, editados em variados anos entre o final dos Oitocentos e início dos Novecentos, testemunham o fato. Entre as primeiras gerações de emigrados que aqui se estabeleceram, a tendência era de reviver os sabores emanados pela memória, prestando homenagem às origens, marcando território e difundindo costumes. As gerações subsequentes, já interagindo com outras culturas, flexionaram o paladar de maneira mais abrangente. Contaminações e sincretismos gustativos deram origem a novas tradições, sem, contudo, enfraquecer a força da presença identitária da culinária italiana nas mesas paulistanas de uma forma geral. Das massas às pizzas e entradas, típicas das cantinas, uma invenção paulistana do bairro do Bixiga, sendo este um exemplo vivo do marcado entrelaçamento social que a metrópole catalisou, em que as culturas italiana, africana e nordestina convivem, interagindo e se preservando.

No decorrer dessas pesquisas surgiu a pergunta: haveria no Brasil um trabalho que assim como *La scienza* houvesse perpetuado seu lastro cultural no campo da literatura gastronômica pelos séculos XX e XXI?

Não vivida como fenômeno literário de massa, mas semelhante pela imensa relevância cultural, temos a *História da alimentação no Brasil*, de 1963, escrita pelo historiador, advogado, jornalista e antropólogo Luís da Câmara Cascudo, nascido em Natal, em 1898. A obra, que tem como epígrafe o primeiro aforismo de Savarin citado anteriormente, apresenta um monumental panorama etnográfico de fazeres culinários, de predileções e crenças, de costumes e da *téchne* nativa, a partir do qual o autor propõe uma tríade alimentar matricial: o “cardápio indígena” (cultivos autóctones), a “dieta africana” (a alimentação do desenraizado e escravizado) e a “ementa portuguesa” (a dieta de uma corte ultraocê-

nica), culminando em uma gênese primária da culinária brasileira. Uma obra seminal, de 972 páginas, na qual Cascudo oferece uma prazerosa leitura de grande erudição histórico-antropológica da alimentação brasileira. A beleza de sua análise está no percurso narrativo que se inicia nos testemunhos presentes nas cartas dos que primeiro aqui aportaram. Os assombros recíprocos, as aproximações e desconfiâncias iniciais, que geraram uma primeira intersecção alimentar a partir do encontro da cultura da mandioca com a do trigo. Assim, “o brasileiro nasceu ao mesmo tempo que nascia a sua cozinha, no século XVI”, diz Cascudo.² Através de seu rico e fascinante panorama, a obra nos permite compreender de que forma a cozinha brasileira é fruto de miscigenação, narrando seus modos de fazer e de como estes foram absorvidos como sendo práticas inequivocamente “nacionais”. Por outro lado, a obra não vai para a cozinha por não ser um livro de receitas, mas de reflexões e de práticas alimentares comentadas. Em campo italiano, o filólogo, historiador, e antropólogo Piero Camporesi, nascido em Forlì em 1926, durante toda sua vida se dedicou a investigações semelhantes. Em 1970 reeditou a versão última de *La scienza*, de 1911, comentando-a sociológica e antropológicamente em suas 790 receitas, e em 1980 publicou *Alimentazione folklore società*. Tivessem se conhecido, certamente Cascudo e Camporesi teriam tido muito o que dizer um ao outro.

O livro de receitas, por outro lado, que teria tido uma capilaridade semelhante ao de Artusi (traduzido para sete idiomas e publicado ainda hoje na Itália) seria, ao meu ver, *Dona Benta: comer bem*, que se tornou “a Bíblia da dona de casa” a partir de sua primeira publicação, em 1940, chegando à sua sexagésima sexta edição em 2004. Ainda que o nome Dona Benta se refira a uma avó sábia e leitora voraz, personagem da literatura de Monteiro Lobato, nascido em Taubaté, em 1882, o receituário não é autoral, falta-lhe alma. Foi idealizado e produzido pelos editores e suas esposas. Em sua origem fornecia conselhos, receitas, e ensinava jovens recém-casadas a cozinhar e a receber bem. Um guia presente em quase todas as cozinhas burguesas. Em muitos aspectos desempenhava igualmente o papel do manual artusiano, inclusive nas orientações introdutórias quanto às formas de se comportar socialmente, porém sem o caráter patriótico que caracteriza *La scienza*.

O exemplar de *Dona Benta* consultado por mim é uma edição familiar de 1965, de 581 páginas, publicada pela Companhia Editora Nacional, de São Paulo. Em sua primeira página, abaixo do título, lê-se “1001 receitas de bons pratos”, seguido de “575 milheiros – 50ª edição revista e experimentada”. Nestes 25 anos de vida que separam

2. CASCUDO, 2005, p. 374.

seu lançamento do exemplar em questão, a obra teve sem dúvida uma performance admirável. O livro, que abriga um precioso acervo de predileções de paulistanos – e brasileiros –, revela suas fontes ao final, na “Bibliografia culinária”, ainda que de forma incompleta, pois alguns dos livros não têm o ano de sua publicação. São eles: Jules Gouffé, *Le livre de cuisine* (1867); Pellegrino Artusi, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*; August Escoffier, *Le guide culinaire*; Jourdan Lecointe, *Le cuisinier des cuisiniers* (1879); Adriano Salani, *Maniere di fare, preparare e cucinare le minestre, le carni, gli erbaggi, i legumi, le uova, le salse, i dolci e bevande diverse*; Larousse, *La cuisine et la table moderne*; Gournousk e Marcel Rouf, *La France gastronomique*; Antonio Gonzaga, *Recetas de cocina familiar* (Buenos Aires); Grilo del Focolare, *Tra fornelli e cazzarole*; E. Pozeski, *Higiène alimentaire*, (1922); Àngel Cabrera, *Industrias de la alimentacion* (Madrid); Mademoiselle Rose, *100 façons de préparer le potages, les oeufs, les pommes de terre*; Carmen Debora, *O cozinheiro econômico das famílias* (Rio de Janeiro, 1901); Carlos Bento da Maia, *Tratado completo de cozinha e de copa* (Lisboa, 1940); Plantier, *O cozinheiro dos cozinheiros*; Alexandre Dumas, *Bric-à-brac*. A bibliografia revela um dado relevante para mapear os lastros culturais oitocentistas que determinavam o cânone cultural europeu da cozinha e da sala de estar a ser seguido. Entre as dezesseis obras citadas, notamos a preponderância do paladar estrangeiro em um país colonizado: francês, italiano (inclusive *La scienza*!), português, espanhol e argentino – quase não se encontra referências brasileiras, consta somente o austero título de Carmen Debora. Em meio aos clássicos europeus, ao menos um dos dois cânones brasileiros oitocentistas poderia/deveria constar: ou *Cozinheiro imperial ou nova arte do cozinheiro e do copeiro em todos os seus ramos*, de R. C. M., de 1839, que em vinte anos foi reeditado cerca de dez vezes, ou *Cozinheiro nacional ou coleção das melhores receitas das cozinhas brasileira e européa para a preparação de sopas, molhos, carnes, caça, peixe, crustáceos, ovos, leite, legumes, pudins, pastéis, doces de massa e conservas para sobremesa*, de autoria indeterminada e primeira edição incerta, entre 1874 e 1878, e que também passou por cerca de dez reedições no decorrer de três décadas.

Bem, mas esse já não seria um primeiro encontro com um “Artusi brasileiro”? E não seria o subtítulo “comer bem” de Dona Benta um empréstimo artusiano de “*mangiar bene*”?

Ao folhear a miríade de paladares reunidos nesta edição de 1965, é possível enxergar um caráter enciclopédico – e até vertiginoso – de tradições culinárias reunidas. Passando os olhos pelos índices dos pratos elencados, a tríade seminal de Cascudo indígena/africana/estrangeiro nos salta aos olhos e aos ouvidos, em uma polifonia cultural em

O MINUCIOSO TRABALHO INVESTIGATIVO DE
CASCUDO NARRA AS IMPLICAÇÕES HUMANAS,
GEOPOLÍTICAS E HISTÓRICAS DA FORMAÇÃO DA
IDENTIDADE ALIMENTAR BRASILEIRA, INCLUSIVE
DEBATENDO ACERCA DE PREDILEÇÕES DE PALADAR
E OLFATO, DE SISTEMAS DE CONSTRUCTOS
SENSORIAIS DOS NATIVOS, DOS TRAZIDOS COMO
ESCRAVOS E DOS COLONIZADORES

que moqueca rima com *bistecca*, *maître d'hotel* com sarapatel, caruru com *pousses de bambous*, macarronada com rabada, *navets au jus* com angu, provençal de cabrito com creme de palmito, *chekchuka* com piracanjuba e assim por diante. Verdadeiro baile de carnaval, em que os “Sequilhos pauliceia” estão ao lado da “Sinhazinha, receita da Bahia”. O elemento *extraneus* – do estrangeiro e do exterior – é onipresente, mas não predomina: se mistura. Estados brasileiros, juntamente a regiões do mundo e outros países compartilham a mesma página, assim como no Bixiga diversidades culturais dividem a mesma calçada e a mesa. O que nos leva a concluir que diante do déficit bibliográfico nacional, a extensa catalogação culinária nativa/brasileira presente na obra terá sido transmitida e registrada através de fontes informais, tais como recortes de revistas e jornais, páginas de livros, notas familiares, e oralmente. Uma boa prova disso é a receita “Perna de carneiro assada à la gringo”. Um título afrancesado, e sem dúvida muito brasileiro! A solução de elegância retórica com o emprego do “à la” faz pensar que provavelmente quem propôs a receita teria dito “Vamos colocar no livro aquela perna assada de cordeiro que o gringo fez”, ou então “Vamos incluir aquele assado de gringo”, mas soaria macuinamicamente canibalesco demais. É quase uma “receita de gringo assado”, cuja carne fica “macia e deliciosa”, como descrito. A receita cria mistério quanto a origem do “gringo”, que pela presença da carne de carneiro, do azeite e do vinho, poderia ser do centro-sul da Itália, ou da Provença, ou ainda espanhol, português ou grego. Na realidade, a *natureza* da receita é mediterrânica. Contudo, o que realmente surpreende encontra-se no modo de preparo: a orientação de *socar* os temperos frescos com sal para depois mari-

nar a carne. Prática indígena. Opa, Macunaíma presente. Cascudo cita no cardápio indígena a prática de socar mandioca, macaxeira, milho, raízes ou peixe; e na dieta africana idem: amendoim, castanhas, cereais e folhas, todos pilados. Ou seja, a receita é de gringo, mas a técnica é *made in Brazil*. E modernista.

Em suma, o minucioso trabalho investigativo de Cascudo narra as implicações humanas, geopolíticas e históricas da formação da identidade alimentar brasileira, inclusive debatendo acerca de predileções de paladar e olfato, de sistemas de constructos sensoriais dos nativos, dos trazidos como escravos e dos colonizadores. Uma obra rica de alma, mas não um receituário. Por outro lado, *Dona Benta* é o livro de receitas por excelência, e de uma cozinha mestiça baseada na compilação de receitas aleatórias, em certo sentido alienado de si mesmo, e que sendo assim atende plenamente à necessidade de seu público multicultural (não somente de origem estrangeira, mas também pela miscigenação por meio de casamentos) em reproduzir seus paladares “originais” carregados na memória e também aqueles adquiridos. Deste modo, aqui, o entendimento em ser “nacional” pressupõe uma elevada carga de pluralidade e de internacionalidade. Como se as papilas gustativas e estômagos dessa terra fossem dotados de uma especial maleabilidade, transitando perenemente pelos limiares culturais alimentares imaginados por La Cecla, num tabuleiro antropofágico que enreda tradições/traições/traduições, que geram traduções/traições/tradições...

Perna de carneiro assada à la gringo

Depois de bem lavada e já sem a glândula, faça um molho com caldo de limão, salsa, louro, alho, pimenta, manjerona, cebola verde e de cabeça; soque tudo com sal; esfregue com êsses temperos a perna, deixando-a repousar por mais ou menos 1½ hora dentro do molho. Antes de assá-la e antes de retirá-la do molho, regue bem a carne com um bom copo de vinho branco, salpique umas gôtas de vinagre, e um fio de azeite e deixe ainda por ½ hora. Depois dêse tempo, deite gordura num tabuleiro, ponha no meio a perna de carneiro e leve ao forno para assar com um pouco do caldo em que a mesma ficou depositada. Regue de vez em quando com o próprio molho do tabuleiro. Fica macia e deliciosa.³

3. DONA BENTA, 1965, p. 193.

Referências

- ARTUSI, Pellegrino. *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*. Turim: Einaudi, 2007.
- BRILLAT-SAVARIN, Jean-Anthelme. *A fisiologia do gosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CAMPORESI, Piero. *Alimentazione folklore società*. Parma: Step, 1980.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *História da alimentação no Brasil*. São Paulo: Global, 2005.
- DONA BENTA: comer bem. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- LA CECLA, Franco. Mangiarsi l'identità: i malintesi alimentari tra culture religiose. *Fondazione Collegio San Carlo de Modena*, 28 nov. 1996. Disponível em: <https://www.fondazione sancarlo.it/conferenza/mangiarsi-lidentita>. Acesso em: 11 jun. 2020.

ISABELLA CALLIA é professora e pesquisadora em italianística e em história e cultura da alimentação. Doutoranda em Literatura e Cultura Italianas, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e bolsista Capes. Seus estudos investigam o vínculo entre a comensalidade e a noção de identidade, por meio da tríade mito-rito-comida. Ministrou conferências e cursos: “A matter of taste: comparative analysis in Petronio and Grayson Perry”, na Goldsmiths University of London; “Fare cultura a tavola ieri ed oggi: il banchetto romano e la gastro-anomia”, na Università di Bologna; “A comida na arte: Homero, Soso de Pérgamo, Bruegel e Fellini”, no Museu de Arte Sacra de São Paulo. Guia Especialista Latitudes. Instagram: @isabellacallia_cursos.

PATRIMÔNIO URBANO PAULISTANO: DIREITO À MEMÓRIA E POLÍTICAS DE PRESERVAÇÃO

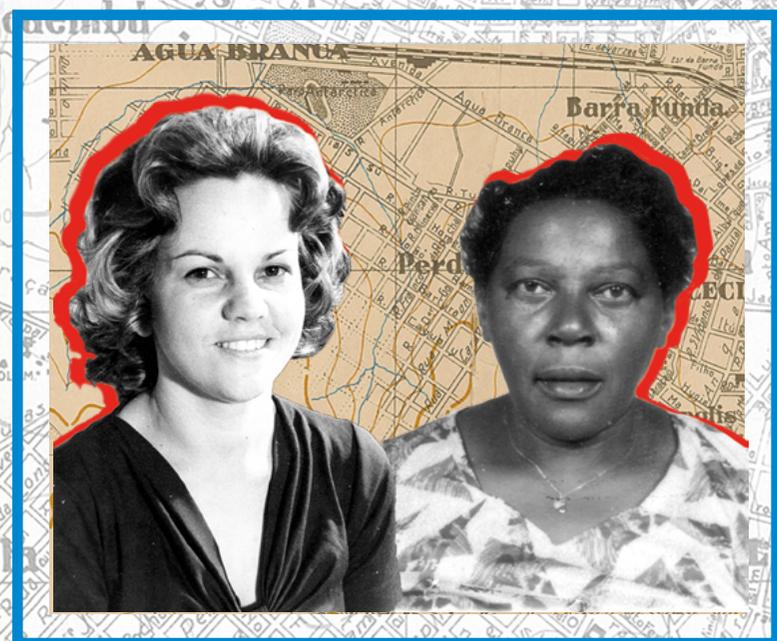
MANOELA ROSSINETTI RUFINONI

Resumo

No contexto brasileiro, a partir da década de 1980, a expansão do conceito de patrimônio cultural e a participação de diferentes agentes sociais nas ações preservacionistas contribuíram para que a patrimonialização assumisse um importante papel como instrumento de afirmação identitária e de abertura historiográfica. Na atualidade, essa participação tem adquirido força como uma das frentes de reivindicação do direito à memória e à história a parcelas da sociedade até então silenciadas pelos discursos hegemônicos. Este artigo dedica-se a refletir sobre os desdobramentos desse processo na atribuição de valores memoriais e imateriais às arquiteturas e aos espaços urbanos.

Palavras-chave

patrimônio urbano; patrimônio arquitetônico; direito à memória; políticas de preservação; tombamento; São Paulo (cidade).



No contexto do processo de redemocratização brasileira, o entendimento do conceito de patrimônio cultural em uma perspectiva ampliada – postura que já se observava em debates e práticas do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), desde meados da década de 1970 –, seria finalmente corroborado pela definição exposta na Constituição Federal de 1988. Além de incluir bens de natureza material e imaterial, a definição constitucional de patrimônio cultural faz referência à identidade, à ação e à memória de diferentes grupos formadores da sociedade brasileira como atributos a serem considerados na identificação de um bem a preservar. É nesse contexto que observamos a expansão da participação de diferentes agentes sociais nas ações preservacionistas, contribuindo para que os processos de patrimonialização assumissem um importante papel como instrumento de resistência

e de abertura historiográfica. No desdobramento desse debate, os discursos no campo do patrimônio cultural passaram a configurar, sobretudo em tempos recentes, uma das frentes de reivindicação do direito à memória e à história a parcelas da sociedade até então silenciadas pelos discursos hegemônicos, abrindo caminho para a evidência de bens materiais e imateriais associados a processos históricos e manifestações culturais negligenciados pela historiografia tradicional e, conseqüentemente, pouco representados pelas políticas de tutela dos bens culturais. Nessa disputa pela representatividade patrimonial, a arquitetura e a cidade têm assumido um protagonismo ímpar, evidenciando uma das frentes do direito à memória e à cidade no exercício do direito ao patrimônio urbano, ou seja, na ação engajada de identificação, valorização e fruição dos ambientes da cidade que desejamos não somente preservar, mas também vivenciar.¹

Na Grande São Paulo, sobretudo nas últimas duas décadas, tais processos culminaram com a tutela oficial de diversos bens edificados, representativos de distintas experiências – de espaços do trabalho operário à memória da resistência política –, expandindo e tensionando as narrativas históricas predominantes no tecido das cidades. Os processos de salvaguarda desses novos patrimônios possuem trajetórias específicas que aqui não nos cabe esmiuçar. Em alguns casos, foram desencadeados por movimentos organizados da sociedade civil; em outros, pelo amadurecimento, no seio dos órgãos de preservação, desse conceito constitucional ampliado de bem cultural, paralelamente à prática de investigação científica sobre a história da arquitetura e das cidades que também expandiu seu escopo, buscando compreender a dinâmica urbana para além dos bairros centrais.

Entre os diferentes processos de patrimonialização oriundos desse cenário, destacamos a valorização da memória do trabalho e da indústria, a partir do tombamento de arquiteturas e espaços urbanos provenientes do ambiente laboral, de edifícios fabris a vilas operárias. Nesses casos, de um lado entram em cena os estudos acadêmicos que se debruçaram sobre a história dos bairros operários, a partir de diferentes perspectivas,² e de outro o crescimento da participação social nas práticas preservacionistas, como pudemos observar, em tempos recentes, no bairro paulistano de Perus³ e na cidade de Ribeirão Pires, na Grande São Paulo.⁴ Em outro caminho, ressaltamos a atribuição de valores patrimoniais a espaços da cidade investidos de “memórias difíceis”, recentemente reivindicadas e problematizadas. Dois casos são emblemáticos nesse sentido: o tombamento e a posterior musealização

do edifício que sediou, entre 1942 e 1983, o antigo Departamento de Ordem Política e Social (Dops), que utilizava parte do edifício como cárcere e local de práticas de tortura de prisioneiros políticos, sobretudo durante a ditadura militar (1964–1985);⁵ e o tombamento dos edifícios da rua Tutoia, antigas instalações de órgãos de repressão política naquele mesmo período.⁶ Homologados em diferentes momentos do período de redemocratização (o primeiro em 1999 e o segundo em 2014), ambos os tombamentos reivindicam o direito à história e à memória da resistência, mobilizando discursos patrimoniais para a atribuição de valores simbólicos à materialidade construída.

O tombamento, contudo, por vezes tem sido considerado como o auge do processo de patrimonialização, a ponto de confundir-se com a completude do ato de preservar. A preservação e a fruição do direito à memória e ao patrimônio urbano não se esgotam na aplicação da tutela oficial, não obstante a reconhecida força desse instrumento. O tombamento e as normativas voltadas à tutela do patrimônio urbano na legislação urbanística de alguns municípios são os instrumentos mais conhecidos e difundidos de proteção ao patrimônio edificado, entretanto, não são os únicos e não devem ser pensados de forma isolada. No campo jurídico, segundo Sônia Rabello de Castro, a preservação compreende “toda e qualquer ação do Estado que vise conservar a memória de fatos ou valores culturais de uma Nação”,⁷ seja por meio de uma legislação, seja mediante políticas públicas de tutela e de fomento, como práticas museológicas, iniciativas de educação patrimonial, realização de inventários etc.

A preservação, como conceito e como prática, envolve uma série de movimentos anteriores e posteriores à ação do Estado, ou seja, ao tombamento ou à aplicação de qualquer normativa legal. Inicia-se, geralmente, na identificação e seleção de bens a preservar, algo que pode ocorrer por iniciativa do poder público, como destaca Castro, mas também pela ação de universidades, indivíduos ou grupos da sociedade civil, por meio da realização de pesquisas científicas, da promoção de debates públicos e outras iniciativas, com maior ou menor participação das comunidades envolvidas. Após a identificação e seleção, a oficialização da tutela efetiva-se no instrumento de tombamento, regido pelo Decreto-Lei 25/1937, em nível federal, e pelas legislações específicas em cada estado e município, quando for o caso.

No que tange ao patrimônio das cidades, a face jurídica da preservação também se observa na legislação urbanística de alguns municípios, como a delimitação de zoneamentos específicos que demarcam

1. Este artigo reelabora e aprofunda reflexões iniciadas pela autora em publicação impressa de circulação limitada (RUFINONI, 2019).

2. A exemplo dos estudos de Andrade (1991), Fontes (1997) e Rufinoni (2004; 2013), entre outros.

3. SANDEVILLE JR.; MANFRÉ, 2014; LA-MEIRINHA, 2017.

4. PAIVA, 2016.

5. Condephaat, Resolução SC 28, de 08 jul. 1999, publicado no DOE 9 jul. 1999, p. 24. O edifício abriga o Memorial da Resistência, inaugurado em 2009 pelo governo do estado de São Paulo (BRUNO; ARAUJO, 2009; NEVES, 2018).

6. Condephaat, Resolução 25, de 12 maio 2014, publicado no DOE 14 maio 2014, pp. 37–38; Conpresp, Resolução 10/2017. Sobre o tema, ver Silva e Tourinho (2019).

7. CASTRO, 2009, p. 19.

áreas a serem estudadas para possível tombamento ou a regulamentação de instrumentos previstos no Estatuto da Cidade e que podem ser acionados com o intuito de beneficiar a preservação, como o direito de preempção, a outorga onerosa e a transferência do direito de construir ou a promoção de operações urbanas consorciadas que incluam em seu escopo a preservação do patrimônio urbano.⁸ Além do tombamento, portanto, possuímos uma série de instrumentos disponíveis em legislação federal que podem ser mobilizados para a tutela do patrimônio das cidades, após regulamentação em legislações locais.

Não obstante a diversidade dos instrumentos acima citados, o tombamento permanece a ferramenta mais mobilizada para preservar o patrimônio edificado. Define-se como ato administrativo realizado pelo poder público com o intuito de salvaguardar bens de interesse cultural (histórico, artístico, ambiental, afetivo...) para a população, por meio da aplicação de legislação específica que impede sua destruição ou descaracterização. Vale ressaltar um dado nessa definição: o instrumento incide sobre a materialidade do bem edificado, impedindo sua ruína, mas não preceitua as funções que poderá abrigar e a quem deverá servir, pois a propriedade do bem não se altera após o tombamento. Nesse contexto, entre as diversas dificuldades encontradas na difusão e gestão dos bens protegidos – além da questão econômica, geralmente a mais citada na discussão sobre o tratamento do patrimônio tombado –, destacamos aquelas associadas ao entendimento de quais valores se deseja tutelar, ao tomar a materialidade, seja um edifício ou um espaço urbano. Se não tivermos clareza de quais foram os valores que nos levaram a selecionar e tutelar determinado bem, as ações posteriores ao tombamento poderão deturpá-lo ou mesmo esvaziá-lo de sentido, independentemente da quantidade de recursos empregados na restauração. Conforme destacou Castro, é necessário distinguirmos, na proteção ao patrimônio cultural, “qual é o objetivo dessa proteção”, pois “o bem jurídico, objeto da proteção, está materializado na coisa, mas não é a coisa em si: é o seu significado simbólico, traduzido pelo valor cultural que ela representa”. E a autora prossegue: “há, portanto, uma bifurcação na relação jurídica quanto ao objeto – uma enquanto coisa, apropriável, objeto do direito de propriedade; outra, como bem *não econômico* que, a partir do reconhecimento de seu valor cultural pelo Estado, torna-se de interesse geral.”⁹

Nesta breve explanação sobre as diversas ações que compõem o ato de preservar, além dos embates enfrentados para efetivar o tombamento de um bem cultural (percurso que demandaria uma discussão

8. BRASIL, 2001.

9. CASTRO, 2009, p. 45, grifo nosso.

específica), deparamo-nos com os desafios relativos à gestão e à difusão dos bens protegidos. É nesse momento que entram em cena as medidas voltadas à viabilização da preservação a médio e longo prazos, como os projetos de conservação e de manutenção preventiva, as iniciativas de difusão e educação patrimonial e as obras de restauro e de adaptação para novo uso, na escala do edifício e da cidade.

Ao debatermos o direito ao patrimônio e à memória urbana, a participação social no momento posterior à tutela surge como um dos principais desafios. Se pensarmos no conceito ampliado de patrimônio cultural, que ultrapassa a eleição de símbolos vinculados a fatos ou personagens memoráveis em narrativas históricas determinadas por setores dominantes, os atos de identificar e selecionar bens a preservar devem ser entendidos como ações desencadeadas por processos de atribuição de valores muito mais densos, que já vinham se delineando há muito tempo e que não podem cessar na oficialização da tutela. Os instrumentos de preservação, ainda que criados para abarcar bens patrimoniais concebidos em outros moldes, têm sido paulatinamente ressignificados e mobilizados por diferentes setores da sociedade civil, na busca por estratégias para participar desse debate e reivindicar sua presença histórica na cidade. Ainda nos faltam, contudo, mecanismos que possam dar continuidade a essa participação no momento posterior ao tombamento, na gestão, na difusão e no desenho do futuro a ser dado aos bens tombados.

Valendo-nos dos estudos de Henri Lefebvre, acreditamos que o direito à cidade e o direito ao patrimônio urbano, nesse contexto, devem partir de um engajamento visceral nos debates sobre a gestão da cidade de hoje, compreendendo-a como um patrimônio cujo interesse coletivo se constrói por meio da participação política em todas as fases do processo preservacionista. Trata-se de conceber, no campo do patrimônio cultural, “uma estratégia do conhecimento, inseparável da estratégia política”.¹⁰ Segundo essa concepção, o direito à cidade (e à construção de sua história e memória) não se limita à defesa de condições mínimas de participação social ou de acesso ao espaço urbano, à habitação, à mobilidade etc. Trata-se do direito intrínseco que todo homem deve possuir de transformar democraticamente o espaço onde vive, num movimento contrário à comercialização deliberada do espaço público. No campo do patrimônio urbano, portanto, o direito à cidade deve se manifestar na construção de estratégias para que possamos atuar nessa relação jurídica “não econômica” com o bem tombado, como destacou Castro, corroborando o seu interesse coletivo.

10. LEFEBVRE, 2016, tradução nossa.

No Brasil, a valorização e salvaguarda do patrimônio urbano acompanhou as discussões internacionais sobre o tema, guardadas as proporções e especificidades locais. Esse processo de elaboração conceitual pode ser acompanhado na análise das cartas patrimoniais, bem como na construção da legislação de tutela em âmbito internacional: de uma abordagem inicial pautada pela valorização do espaço urbano como entorno dos monumentos, como “moldura” de arquiteturas exemplares; ou de uma ideia de núcleo urbano histórico como somatório de arquiteturas excepcionais; até a compreensão mais ampla das especificidades do ambiente das cidades como patrimônio cultural.¹¹ As contribuições dos campos da sociologia e da antropologia trariam, ainda, novos contornos para esse debate, sobretudo a partir das décadas de 1960 e 1970, mobilizando elementos de natureza imaterial ao entendimento daquilo que compõe o patrimônio urbano. Levando em conta as particularidades nacionais, observamos um caminho semelhante nas políticas de preservação em território brasileiro. De um primeiro momento voltado à preservação do entorno dos monumentos ou de um núcleo histórico entendido como um único monumento, para a gradativa apreensão de especificidades relacionadas aos usos, às memórias e aos valores simbólicos e socioculturais que irrigam os organismos urbanos.

A preservação de cidades e de espaços urbanos não é recente no Brasil. A atribuição de valores históricos e artísticos aos espaços urbanos remonta à década de 1930, quando a cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais, foi declarada patrimônio nacional, em 1933, anos antes da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), órgão federal de preservação do patrimônio nacional, fundado em 1937.¹² Logo após o surgimento do Sphan, em

11. RUFINONI, 2013, pp. 27–165.

12. Sobre a criação do Sphan e sobre a atuação do órgão nas décadas seguintes, ver Fonseca (2005), Chuva (2009) e Sant’Anna (2015; 2017).

13. SANT’ANNA, 2015; 2017.

14. SANT’ANNA, 2017, p. 28.

15. De acordo com as prerrogativas das Normas de Quito, documento da Organização dos Estados Americanos, de 1967, que fornece diretrizes para o tratamento de monumentos e lugares de interesse histórico e artístico.

1938, além de Ouro Preto, várias cidades mineiras seriam tuteladas via tombamento. Ações de tutela na escala urbana que se ampliariam nas décadas seguintes, incorporando referências históricas e culturais de outros períodos e regiões do país. Sabemos, contudo, que medidas práticas para garantir a salvaguarda tardariam a surtir efeito. E as cidades, expostas a dinâmicas de transformação bem mais complexas do que os edifícios isolados, certamente demandariam, ao longo do tempo, uma atenção especial para a preservação de seus valores. Assim, as experiências do órgão federal, assim como as iniciativas promovidas pelos órgãos estaduais e municipais de preservação, notadamente a partir da década de 1970, evidenciam o caminho traçado no sentido de compreender as vicissitudes dos ambientes urbanos tutelados e buscar soluções para viabilizar sua proteção. De um lado, cidades e núcleos urbanos selecionados pelas políticas de preservação configuraram o centro das discussões sobre como viabilizar a tutela na escala urbana, mobilizando discursos, instrumentos e ações práticas de preservação e restauração; de outro, os meios e procedimentos construídos para a eleição do urbano tutelável, assim como o encaminhamento das formas de restaurá-lo, promoveriam discursos historiográficos específicos, silenciando narrativas históricas tanto na seleção como na restauração.

A trajetória do Iphan no campo da preservação de áreas urbanas foi detalhadamente analisada nos estudos de Marcia Sant’Anna.¹³ Com o intuito de sistematizar as investigações, a autora identifica momentos específicos na atuação do órgão, relacionados a determinadas situações políticas, econômicas e culturais que delinearam modos de seleção, tutela, conservação e promoção desse patrimônio, produzindo “uma determinada noção de patrimônio e uma determinada norma de preservação”.¹⁴ Em linhas gerais, num primeiro momento situado entre os anos 1930 e o final dos anos 1960, a autora destaca ações de preservação fortemente centralizadas, fundamentadas no discurso patrimonial que se vinculava às estratégias de construção de uma identidade nacional. Nesse contexto, os setores urbanos a serem preservados eram concebidos como um monumento artístico nacional e as ações de conservação e restauro associavam-se a uma unidade estética predeterminada. Em um segundo momento, entre 1970 a meados da década de 1980, o patrimônio passa a ser visto como um importante recurso econômico, abrindo caminho para incentivos ao turismo nas cidades históricas, com a vinculação do patrimônio a políticas de desenvolvimento econômico.¹⁵ Por outro lado, o crescimen-

OS INSTRUMENTOS DE PRESERVAÇÃO, AINDA
QUE CRIADOS PARA ABRANGER BENS PATRIMONIAIS
CONCEBIDOS EM OUTROS MOLDES, TÊM SIDO
PAULATINAMENTE RESSIGNIFICADOS E MOBILIZADOS
POR DIFERENTES SETORES DA SOCIEDADE CIVIL, NA
BUSCA POR ESTRATÉGIAS PARA PARTICIPAR DESSE DEBATE
E REIVINDICAR SUA PRESENÇA HISTÓRICA NA CIDADE

to urbano acelerado e a expansão dos bens a serem tutelados levariam à necessidade de ampliar as ações de tutela por meio da descentralização em órgãos estatais e, posteriormente, municipais. Os mecanismos de salvaguarda, contudo, não sofrem alterações significativas. No período entre 1980 até meados dos anos 1990, em um contexto de intensos debates sobre o tratamento das áreas tuteladas, Sant'Anna destaca a atribuição de valores às áreas históricas não apenas como monumentos artísticos, mas como documentos históricos, econômicos e sociais. Desse modo, as práticas de conservação e restauração passam a considerar de forma mais atenta os diversos estratos históricos da cidade e as dinâmicas urbanas contemporâneas. Cumpre salientar que, a partir da década de 1980, observamos uma maior participação da sociedade civil nas discussões sobre a preservação, em um cenário de gradativa abertura política, conforme acenamos. A partir dos anos 1990, acompanhando a tendência internacional, surgem diversos projetos de requalificação urbana executados pelo poder público em áreas centrais. O patrimônio das cidades, nesse contexto, adquire outra camada de sentidos: converte-se em instrumento para atrair investimentos de diferentes programas de financiamento nacionais e internacionais.¹⁶ Várias cidades e núcleos urbanos tombados recebem, então, as famosas intervenções prefixadas pelo “re”: revitalização, renovação, recuperação, reutilização, reconquista, reciclagem, reestruturação, regeneração... com critérios de intervenção, salvo exceções, pautados pela valorização cenográfica dos espaços urbanos. São as chamadas “regurgitações lexicais”, ironicamente assim designadas por Gaetano Miarelli Mariani, ao discorrer sobre a proliferação de intervenções urbanas similares no território italiano.¹⁷

A experiência do Iphan no tratamento do patrimônio urbano repercutiria, como sabemos, em âmbito estadual e municipal. No estado de São Paulo, o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat), fundado em 1968, tombou conjuntos e sítios urbanos logo nos primeiros anos de atuação, como Cananeia (1969) e São Sebastião (1969), prosseguindo, nas décadas seguintes, com a tutela de conjuntos edificadas em diversas cidades;¹⁸ além de bairros paulistanos, a partir da década de 1980, como os Jardins (1986) e o Pacaembu (1991); e as vilas operárias Economizadora (1980), no bairro da Luz; e Maria Zélia (1992), no Belenzinho.¹⁹

No Condephaat, bem como nas secretarias de gestão urbana da capital, a discussão em torno dos valores atribuíveis aos espaços urbanos evidenciou-se na década de 1970, delineando o conceito de

20. RODRIGUES; TOURINHO, 2016, p. 80.

21. Programa de Preservação do Patrimônio Ambiental Urbano, 1976 *apud* RODRIGUES, 2000, p. 61.

22. SÃO PAULO (estado). Secretaria de Negócios Metropolitanos, Emplasa. *Comunidade em debate: patrimônio ambiental urbano*. São Paulo, 1979 *apud* RODRIGUES, 2000, p. 66.

23. A Z8-200 foi criada pela Lei Municipal nº 8.328/1975, que complementa a Lei nº 7.805/1972.

24. Lembremos que a instituição do tombamento municipal ocorreria somente na década de 1980, com a criação do DPH-Compresp.

25. SÃO PAULO, 2002, art. 168.

26. SÃO PAULO, 2014, art. 61-62.

16. SANT'ANNA, 2017; VIEIRA, 2008.

17. MIARELLI MARIANI, 2003, p. 33.

18. ZAGATO, 2012.

19. MARTINS, 2018.

“patrimônio ambiental urbano”.²⁰ Em linhas gerais, o patrimônio ambiental urbano buscava abarcar, além da materialidade construída, os “aspectos socioculturais que impregnam todas as edificações, mesmo as de caráter recente”.²¹ Ulpiano Bezerra de Meneses, um dos profissionais mais ativos nesse debate, definiu-o como “um sistema de objetos socialmente apropriados, percebidos como capazes de alimentar representações do ambiente urbano”.²² Uma definição, portanto, que repousa nas relações que se estabelecem entre arquiteturas, lugares e sujeitos, e não no edifício isolado, conferindo protagonismo ao reconhecimento da apropriação social do espaço no processo de atribuição de valores às materialidades.

No âmbito da gestão urbana da cidade de São Paulo, tais debates reverberariam na elaboração da legislação de uso e ocupação do solo, de 1975, quando foi criada a Z8-200, zona de preservação de imóveis de caráter histórico, artístico, cultural e paisagístico.²³ Para os imóveis localizados na Z8-200, incidiram regras específicas com relação às novas construções, reconstruções ou reformas com o intuito de preservar características de morfologia urbana, gabarito e escala.²⁴ Décadas depois, na elaboração do Plano Diretor Estratégico da cidade de São Paulo de 2002, as Z8-200 foram substituídas pelas Zonas de Preservação Cultural (Zepec), definidas como “porções do território destinadas à preservação, recuperação e manutenção do patrimônio histórico, artístico e arqueológico, podendo se configurar como sítios, edifícios ou conjuntos urbanos”.²⁵ Trata-se de zonas demarcadas em lei e que passam a ser estudadas para possível tombamento. Na versão mais recente do Plano Diretor, datada de 2014, a definição das Zepecs ampliou-se, incluindo de modo mais evidente a dimensão paisagística e antropológica, com referências ao patrimônio imaterial. Além de edificações, conjuntos edificadas, sítios urbanos, rurais ou arqueológicos, a definição abarca “áreas indígenas, espaços públicos, templos religiosos, elementos paisagísticos”, assim como “espaços e estruturas que dão suporte ao patrimônio imaterial e/ou a usos de valor socialmente atribuído”. Entre as funções da Zepec, além do objetivo imediato de promover a preservação, conservação e restauro do patrimônio cultural do município, são citadas ações voltadas à salvaguarda da identidade cultural de bairros e de áreas de interesse histórico, “cujos usos, apropriações e/ou características apresentam um valor que lhe são socialmente atribuídos pela população”, objetivando promover “a fruição e o uso público do patrimônio cultural”.²⁶ Na legislação urbanística recente, a importância da materialidade se

estende às formas de uso, conferindo maior relevância aos valores simbólicos na definição do patrimônio a preservar. Trata-se de um avanço significativo, porém os reais alcances práticos dessa legislação precisam ser acompanhados com atenção e cautela.

Em perspectiva histórica, portanto, notamos que as normativas de preservação – sobretudo no âmbito urbanístico – estão incorporando, de forma cada vez mais clara, a presença do habitante das cidades como ator e não somente como espectador dos fatos urbanos. Permanece, contudo, a dificuldade de reivindicar o interesse coletivo do patrimônio das cidades na continuidade das práticas de preservação. Logo, a crescente participação social na identificação de novos patrimônios e na reivindicação de sua tutela como garantia do direito à memória e à cidade deve conquistar espaço, também, no debate sobre o futuro que se pretende dar ao bem tombado. Como nos lembra Lefebvre, “não se pode conceber o direito à cidade como um simples direito de visita ou de retorno às cidades tradicionais. Ele só pode ser formulado como direito à vida urbana – transformada, renovada.”²⁷ Em nossa sociedade, as discussões sobre o direito à cidade têm sido mobilizadas em diversas frentes: o direito à moradia digna, à mobilidade urbana, ao lazer. Pouco se fala, contudo, sobre o direito ao patrimônio, à memória urbana, entendido como o direito de pertencermos à cidade, como atores do momento presente.

Se os significados simbólicos de um edifício estão vinculados aos seus usos, às relações sociais que abriga ou abrigou, assim como às práticas artísticas e laborais imbuídas em sua feitura material, a continuidade da preservação pós-tombamento precisa reiterar tais atributos e promover sua vitalidade. Nesse contexto, a adoção de uma nova função para um bem protegido não pode ser aleatória,

27. LEFEBVRE, 2016, p. 108, tradução nossa.

EM PERSPECTIVA HISTÓRICA, PORTANTO, NOTAMOS
QUE AS NORMATIVAS DE PRESERVAÇÃO – SOBRETUDO
NO ÂMBITO URBANÍSTICO – ESTÃO INCORPORANDO,
DE FORMA CADA VEZ MAIS CLARA, A PRESENÇA DO
HABITANTE DAS CIDADES COMO ATOR E NÃO SOMENTE
COMO ESPECTADOR DOS FATOS URBANOS

tampouco basear-se na elitização do público como base para a “revitalização”. Da mesma forma devem caminhar as propostas de restauro. Se uma obra de restauro silencia determinadas passagens do tempo ou propõe reconstituições baseadas na retórica do falso antigo, no gosto estético ou nas referências historiográficas de grupos restritos, decerto isso comprometerá os valores simbólicos de interesse coletivo ou os valores identificados na origem dos processos de patrimonialização mobilizados em uma perspectiva socialmente ampliada.

Como exposto anteriormente, possuímos uma diversidade de instrumentos e políticas públicas de salvaguarda, originalmente concebidos com o intuito de proteger bens de excepcional valor, nos moldes da definição de patrimônio cultural do Decreto-Lei nº 25/1937 e gradualmente redesenhados e mobilizados para abarcarem artefatos reconhecidos no contexto de expansão patrimonial. Redesenho que também se observa na participação cada vez mais ativa de organizações da sociedade civil na indicação de bens a preservar, ainda que a decisão pelo tombamento recaia na rígida estrutura da patrimonialização tradicional, pautada por um poder-saber que permanece nas mãos de poucos. Diante da ampliação do entendimento do papel da patrimonialização na prática da cidadania, a ação da coletividade deve ganhar força na viabilização de espaços de debate e de proposição voltados a pensar a continuidade do processo preservacionista na gestão e difusão dos bens edificados, tombados ou não.

No entanto, a efetivação da participação social – seja na manutenção de bens ainda não tombados, seja na gestão pós-tombamento – deve necessariamente pressupor amplo acesso à informação e ao conhecimento, de modo a alicerçar a autonomia decisória dos grupos envolvidos no debate, construindo fundamentos capazes de frear discursos demagógicos e manipuladores dos reais objetivos da patrimonialização. Além de nossa estrutura legislativa – historicamente construída a partir do empenho de numerosos profissionais e com alcances significativos em décadas de atuação –, outras formas de abordar o patrimônio de nossas cidades, complementares ao tombamento e fincadas no tempo presente, precisam ser socialmente construídas e difundidas, para que os bens preservados façam realmente sentido para as pessoas que os vivenciam cotidianamente. Nesse caminho, a participação transforma-se em ação, associando a construção da memória à condução dos rumos da cidade de hoje.

Referências

- ANDRADE, Margarida Maria de. *Bairros além Tamanduateí: o imigrante e a fábrica no Brás, Mooca e Belenzinho*. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.
- BRASIL. Lei nº 10.257, de 10 jul. 2001. Estatuto da Cidade. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/LEIS_2001/L10257.htm. Acesso em 28 out. 2020.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira; ARAUJO, Marcelo Mattos (Orgs.). *Memorial da Resistência de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.
- CASTRO, Sonia Rabello. *O estado na preservação de bens culturais*. Rio de Janeiro: Iphan, 2009.
- CHUVA, Márcia. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930–1940)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetórias da política federal de preservação no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, Iphan, 2005.
- FONTES, Paulo. *Trabalhadores e cidadãos: Nitro Química: a fábrica e as lutas operárias nos anos 50*. São Paulo: Annablume, 1997.
- LAMEIRINHA, Valter dos Santos. *Patrimônio e identidade cultural na relação arte-cidade: análise dos instrumentos de preservação do patrimônio cultural na legislação urbanística da cidade de São Paulo*. Relatório (Pibic–CNPq) – Departamento de História da Arte, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2017.
- LEFEBVRE, Henri. *Le droit à la ville*. 3. ed. Paris: Economica; Anthropos, 2016.
- MARTINS, Ana Luiza (Org.). *Condephaat 50 anos: registros de uma trajetória*. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2018.
- MIARELLI MARIANI, Gaetano. Riflessioni su un vecchio tema: il nuovo nella città storica. *Restauro*, n. 164, 2003.
- NEVES, Deborah Regina Leal. *A persistência do passado: patrimônio e memoriais da ditadura em São Paulo e Buenos Aires*. São Paulo: Annablume, 2018.
- PAIVA, Marcelo de. Fábrica de Sal: patrimônio cultural e disputa pelo espaço público. *Minha Cidade*, n. 188, 2016.
- RODRIGUES, Marly. *Imagens do passado: a instituição do patrimônio em São Paulo (1969–1987)*. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.
- RODRIGUES, Marly; TOURINHO, Andrea de Oliveira. Patrimônio ambiental urbano: uma retomada. *CPC*, n. 22, pp. 70–91, 2016.
- RUFINONI, Manoela Rossinetti. *Preservação do patrimônio industrial na cidade de São Paulo: o bairro da Mooca*. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- _____. *Preservação e restauro urbano: intervenções em sítios históricos industriais*. São Paulo: Ed. Unifesp; Edusp; Fapesp, 2013.
- _____. O direito à cidade e o direito ao patrimônio urbano. *Revista Restauro*, n. 1, pp. 75–79, 2019.
- SANDEVILLE JR., Euler; MANFRÉ, Eliane. Cultura e paisagem, uma nova perspectiva no tecido urbano. *ObservaSP*, 25 nov. 2014. Disponível em: <https://observasp.wordpress.com/2014/11/25/cultura-e-paisagem-uma-nova-perspectiva-no-tecido-urbano>. Acesso em: 18 maio 2020.
- SANT’ANNA, Marcia. *Da cidade-monumento à cidade-documento: a trajetória da norma de preservação de áreas urbanas no Brasil (1937–1990)*. Salvador: Iphan; Ministério da Cultura, 2015.
- _____. *A cidade-atração: a norma de preservação de áreas centrais no Brasil dos anos 1990*. Salvador: EDUFBA, 2017.

SÃO PAULO (cidade). Lei nº 7.805, de 1 nov. 1972. Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-7805-de-01-de-novembro-de-1972>. Acesso em 28 out. 2020.

_____. Lei nº 8.328, de 2 dez. 1975. Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-8328-de-02-de-dezembro-de-1975>. Acesso em 28 out. 2020.

_____. Lei nº 13.430, de 13 set. 2002. Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-13430-de-01-de-setembro-de-2002>. Acesso em 28 out. 2020.

_____. Lei nº 16.050, de 31 jul. 2014. Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-16050-de-31-de-julho-de-2014>. Acesso em 28 out. 2020.

SILVA, Mariana Busson Machado; TOURINHO, Andrea de Oliveira. Lugares de memória difícil em São Paulo: reconhecimento de valor nas políticas de preservação do patrimônio cultural. *Arg. Urb*, n. 25, 2019.

VIEIRA, Natália Miranda. *Gestão de sítios históricos: a transformação dos valores culturais e econômicos em programas de revitalização de áreas históricas*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008.

ZAGATO, José Antonio Chinelato. *Um órgão, nove cidades: proteção, planejamento e gestão em conjuntos urbanos tombados pelo Condephaat*. Monografia (Especialização em Economia Urbana e Gestão Pública) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2012.

MANOELA ROSSINETTI RUFINONI é professora do Departamento de História da Arte e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH–Unifesp). Possui doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP), com estágio de doutoramento na Università degli Studi di Roma “La Sapienza”. É autora do livro *Preservação e restauro urbano* (Ed. Unifesp/Edusp/Fapesp, 2013).

SONS DA PAULICEIA

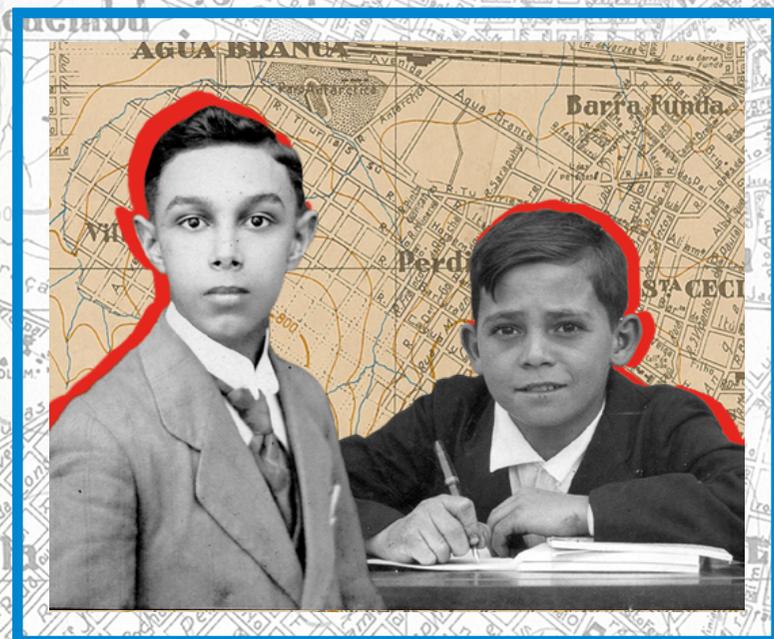
MARCO PRADO

Resumo

O texto trata das relações entre os habitantes de São Paulo e importantes manifestações musicais criadas dentro de um universo musical rico e conflitante, encontrado em grandes metrópoles. Também falo da experiência de ter ministrado o curso “Sons da Pauliceia” dentro da programação da Fundação Ema Klabin. Artistas que desenvolvem seus trabalhos na cidade desfrutam de enormes possibilidades de contato com informações e motivações, de uma identidade continuamente transformada e de relações e conflitos gerados por uma convivência musical heterogênea. Foi exposta uma parte significativa da produção de determinados artistas vinculados ao ambiente paulistano e suas conexões com a história da cidade, seu espaço urbano e sua diversidade.

Palavras-chave

São Paulo (cidade); história da música brasileira; música paulista; identidade.



O desafio começou com uma agradável conversa na Fundação Ema Klabin. A proposta era a de desenvolver historicamente a ideia de “identidades paulistas” dentro do universo musical – que assunto vasto!

Começamos a pensar na cidade e em como é viver dentro dela. Também de como organizar essa ampla matéria em quatro encontros propostos pela Fundação. Conversar, antes de qualquer começo de pesquisa sobre o assunto a ser tratado, é sempre importante. Ideias e pontos de vista nos motivam de diversas maneiras, mudando ideias, reforçando argumentos ou nos mostrando a amplitude do tema no número de possíveis abordagens.

As características de São Paulo podem ser silenciosas. À primeira vista até desinteressantes, mas com certeza instigantes. Há uma ideia recorrente de que o paulistano não tem tempo para virar assunto ou

que se trata de um tema com pouco espaço para se tornar atraente. Um certo charme discreto ou uma indescritível deselegância poderiam ser algumas dessas características! Mas, com um pouco mais de reflexão, podemos perceber que essas são falsas ideias a respeito da cidade.

Hoje, São Paulo é uma cidade imensa, crescida em um planalto que invadiu e incorporou outras áreas, cortada por rios submersos que já há muito tiveram suas margens transformadas em ruas e avenidas e que sempre esteve distante das imagens das praias paradisíacas que tanto definem o território brasileiro para a indústria do turismo. Sua cor é resumidamente cinza, seu espaço simbolicamente caótico. O povo que nela circula transmite a sensação de um movimento incessante. Ao mesmo tempo, ela nos surpreende com paisagens e situações inesperadas.

A cidade abriga uma enorme diversidade de aspectos próprios à sua magnitude, fruto também das múltiplas origens étnicas de sua população. Nela encontramos exemplos e redutos da cultura japonesa, alemã, coreana, italiana, mineira ou nordestina. Festas típicas de várias regiões do país, restaurantes das mais distintas gastronomias, museus, casas de espetáculos, parques, bibliotecas, largas avenidas, prédios tombados pelo patrimônio histórico, lojas e shoppings, estádios e arenas esportivas, ruas ou mercados especializados em diversos produtos, centros de cultura, pavilhões, feiras e eventos dos mais diversos propósitos como a Bienal de São Paulo, a São Paulo Fashion Week, a Mostra Internacional de Cinema, a Virada Cultural e a Parada do Orgulho LGBT entre tantas atrações.

Porém qual é a música que se identifica diretamente com São Paulo e seu dinamismo? Quando pensamos em samba, a imagem espontânea é Salvador ou Rio de Janeiro; quando nos remetemos ao frevo ou ao maracatu, nos transportamos para a história de Olinda ou de Recife. É bom lembrar que temos funk no Rio, rock em Pernambuco, choro em Brasília e jazz em Salvador – essas imagens são significativas, simbólicas e podem definir mais facilmente pontos de partida para pesquisas, mas são arbitrarias.

Dentro ainda do universo das representações estereotipadas, idealizamos que músicos gaúchos, paraibanos ou baianos, como exemplo, podem reconhecer inúmeros ritmos característicos das suas respectivas regiões e podem se apresentar como entendedores de um imaginário próprio que envolve costumes, um modo de agir, o conhecimento de tradições, mitos e credences peculiares a universos densos e interessantes. E que essa cultura fornece inspiração para a produção da parte realmente significativa da música feita no Brasil.

O paulistano parece não se encaixar nesse ideal de provedor de ritmos exóticos ou dançantes, de estilos interessantes, de tradições,

de peculiaridades atraentes ou mesmo como fornecedor de excentricidades. Podemos notar isso, de maneira bem simples, em catálogos de viagem ou percebendo a expectativa de turistas a respeito de um passeio pelo Brasil. A cidade quase sempre se torna uma imagem aérea de prédios, de muita gente em ruas de asfalto, de luzes noturnas e, às vezes, da Avenida Paulista ou do Parque do Ibirapuera.

São Paulo é reflexo de um movimento contínuo de grandes dimensões que absorve as novidades, mas preserva as tradições. Abriga vários cenários musicais entre discotecas e rodas de choro, música instrumental e acadêmica, samba e eletrônico, rock e jazz, pagode e rap que não param de interagir ou reagir com rigor ao movimento. Cidade em que encontramos os redutos das tradições e as efervescências das contemporaneidades.

O difícil para qualquer análise, ainda, é que podemos observar as cidades e nos perder em delimitações pessoais muitas vezes subjetivas, fazendo apenas um diálogo sugestionado pelo nosso meio social, pelos nossos gostos, pelos nossos hábitos, pela nossa maneira particular de ver a metrópole e, principalmente, pela nossa história dentro dela – caminhos direcionados pelas nossas memórias emotivas.

Suas “caras” e suas significações dependem, portanto, dos espaços físicos continuamente transformados que as pessoas reconhecem e convivem, de lugares específicos onde procuram música e de suas memórias – que podem ser hábitos adquiridos através de experiências particulares – ou integrando determinados grupos de pessoas que tem alguns interesses comuns. Nessa forma de pensar aparecem duas palavras que são fundamentais para nortear uma pesquisa histórica, “tempo” e “espaço”, e suas relações com representações individuais e coletivas.

Delimitar a dimensão da pesquisa, respeitando a magnitude da metrópole, pareceu ser o mais viável para a proposta. Também considerar que as percepções individuais e subjetivas teriam importância na condução dos encontros.

Ao estudarmos uma cidade e tentarmos um diálogo entre determinada produção artística inserida em um momento histórico e as diversas realidades nela existentes, devemos considerar que a delimitação do “território” no qual a cidade se desenvolve e é percebida varia de acordo com os interesses e os preconceitos de grupos ou pessoas que, por diversas razões, têm a percepção aparente do material que deve ser observado e de sua avaliação. Também precisamos pensar sobre o interesse e a familiaridade que esses grupos e pessoas têm com o material que deve ser redimensionado historicamente.

SÃO PAULO É REFLEXO DE UM MOVIMENTO
CONTÍNUO DE GRANDES DIMENSÕES QUE
ABSORVE AS NOVIDADES, MAS PRESERVA
AS TRADIÇÕES. ABRIGA VÁRIOS CENÁRIOS
MUSICAIS ENTRE DISCOTECAS E RODAS
DE CHORO, MÚSICA INSTRUMENTAL E
ACADÊMICA, SAMBA E ELETRÔNICO,
ROCK E JAZZ, PAGODE E RAP QUE NÃO
PARAM DE INTERAGIR OU REAGIR COM
RIGOR AO MOVIMENTO. CIDADE EM
QUE ENCONTRAMOS OS REDUTOS DAS
TRADIÇÕES E AS EFERVESCÊNCIAS DAS
CONTEMPORANEIDADES

O chamado tempo histórico é composto de várias tendências artísticas que exprimem as diversas faces de sociedades complexas. Não pode ser simplificado em projetos lineares de alguma corrente artística que reivindica para si o mérito de representar um período nem em determinismos que identificam, classificam ou até julgam a música de grupos sociais heterogêneos de forma arbitrária e conclusiva.

A partir de algumas considerações pudemos dar um rumo ao trabalho.

Refletir na formação da cidade, suas relações com a música e traçar um plano histórico, desde a época do povoamento que foi instalado em 1554 com a denominação de São Paulo de Piratininga seria, contudo, uma tarefa árdua. As raras referências que podemos encontrar na historiografia que tratam da música no período colonial brasileiro estão concentradas em documentos ou estudos que privilegiam as regiões próximas da antiga capital Salvador ou das Gerais na época da mineração intensiva. Cidades que cresceram e se desenvolveram com atividades econômicas que fizeram parte do sistema colonial.

O que pouco sabemos referente à prática musical é que em São Paulo existiu a atuação decisiva dos jesuítas convertendo indígenas e

escravos à fé cristã e que o uso das artes teve um importante papel nessa prática. Algumas danças como a catira, o toré, o cururu, o sarabaquê ou o sairé e folguedos populares como o caiapó, os caboclinhos, os caboclos de Itaparica, a dança dos tapuios ou os desaparecidos auto dos pajés e dança dos meninos índios pertencem ao universo paulista colonial. Podemos encontrar um relativo material de estudo e até mesmo participar de algumas dessas manifestações em festas nas quais o resgate das tradições é redimensionado.

De uma forma mais contundente, entretanto, percebemos que São Paulo começa a existir para a música e para as artes a partir na Semana de Arte Moderna de 1922. A cidade já se apresenta como uma metrópole sustentada pelos barões do café, pela indústria crescente e influenciada diretamente pelos imigrantes. A primeira e segunda geração da música “nacionalista-modernista” brasileira, que comumente é datada no período entre 1905 e 1930, e cujos principais expoentes foram os cariocas Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet, teve a participação dos paulistas Francisco Mignone e Alexandre Levy, entre outros.

Dentro desse universo ligado à música de concerto e as pesquisas, a figura emblemática e as ideias do paulistano Mário de Andrade foram de enorme importância. Como diretor do Departamento de Cultura, Mário de Andrade ajudou na criação de uma discoteca pública, da Orquestra Sinfônica Municipal, do Coral Paulistano, dos parques infantis e na organização administrativa do Theatro e da Biblioteca Municipal. Foi professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Suas obras, trabalhos e influência são fundamentais para o entendimento da cidade e de sua transformação cultural a partir do século XX. Outros escritores e acadêmicos, como Álvares de Azevedo, Oswald de Andrade, Haroldo de Campos, Lygia Fagundes Telles, Sérgio Buarque de Holanda, Florestan Fernandes e Caio Prado Júnior fazem parte da extensa lista de paulistanos das letras.

Pensando em São Paulo não só como cidade mas também como estado, podemos citar a jornada do paulista Cornélio Pires para divulgar a música caipira em suas caravanas pelo interior ou em gravações históricas. A música e a cultura caipira exerceram influência na composição de vários autores e muitas vezes traduziram as diferenças entre o cotidiano da pessoa “da roça” e a vida na metrópole. Encontramos extenso material de pesquisa nas composições de João Pacífico, Anacleto Rosas Júnior ou José Fortuna, nos trabalhos significativos de Inezita Barroso e Rolando Boldrin, nas gravações das duplas Tonico & Tinoco e Raul Torres & Florêncio, no cinema de Amácio Mazzaropi e na literatura de

Monteiro Lobato, todos nascidos dentro do estado e que, de alguma forma, ajudaram a moldar um pensamento ligado a “ser de São Paulo”.

Outro contexto fundamental se refere à importância das transmissões radiofônicas que, a partir da década de 1930, começam a refletir os conflitos próprios de uma sociedade urbana complexa, acrescida de valores trazidos pelos imigrantes, influenciada pela cultura carioca, europeia e norte-americana, distorcida pelas engrenagens das fábricas, pelo crescimento vertiginoso da área urbana e pelas trocas motivadas ou até impostas em tais processos. Uma época em que a indústria da cultura se estrutura envolvendo mercados, áreas de influência e poder.

Não podemos esquecer dos cronistas da cidade. Cumpre citar, entre tantos, os trabalhos dos paulistas Adoniran Barbosa e Geraldo Filme e do baiano Tom Zé, que fizeram traduções da vida cotidiana usando uma linguagem profunda, irônica ou divertida. Também dos grupos Demônios da Garoa, Joelho de Porco, Inocentes ou Premeditando o Breque.

No plano histórico existem várias propostas interessantes de pesquisa que podem ser identificadas. Seus caminhos, aspectos, ligações interdisciplinares, segmentos ou grupos de pessoas implicados fornecem novos interesses e significados aos temas. Uma das ideias foi a de incorporar alguns desses momentos descritos e importantes da história de São Paulo aos encontros e sugerir que eles podem se transformar em objetos de pesquisa posterior para os participantes.

A opção por um trabalho que colocasse em pauta memórias emotivas e pessoais poderia abrir um espaço para que os participantes também se sentissem incluídos no processo histórico. Que a história fosse uma experiência viva, entendida como a história do pensamento, das atitudes perante os acontecimentos e da importância que damos ou podemos dar às nossas vivências como indivíduos e como integrantes de grupos com certas características comuns.

Continuamos a conversa com lembranças de como era se sentir e agir como um músico paulistano na década de 1980. E a razão desse caminho de diálogo é simples e natural: foi um período em que eu – e muitas das pessoas da minha geração que viviam em São Paulo – puderam ressignificar ser paulistano, paulista e brasileiro.

As expectativas na época significavam, no mundo musical, esperar que algum raro programa de TV ou rádio mostrasse algo novo e interessante. Tínhamos pouquíssimas opções – pelo menos era o que eu sentia com meus quase 18 anos de idade – na óbvia programação habitual.

É difícil para um jovem dos dias de hoje imaginar que vivíamos em uma época sem internet, com praticamente seis canais de TV à disposição, com rádios viciadas nas mesmas músicas ditadas por uma indústria musical conservadora e com a possibilidade remota de irmos a algum show interessante (a realidade de tantas atividades artísticas gratuitas em São Paulo também, pela minha memória, é recente). Percebia também uma distância muito grande entre as minhas inquietações e o discurso sonolento de alguns dos consagrados artistas brasileiros.

E assim, impulsionado pela curiosidade ou fugindo do marasmo, comecei, como muitas pessoas da minha geração, a descobrir a cidade e a interagir com pessoas, espaços, sons e manifestações que me pareciam mais próximas de meus anseios e expectativas.

Começou a fazer parte da minha programação, por exemplo, ir aos shows alternativos no Teatro Lira Paulistana, andar na estação São Bento do metrô procurando danças diferentes, tocar no Aeroanta ou no Dama Xoc em festivais abarrotados de bandas amadoras, conhecer equipamentos de som na rua Santa Ifigênia, ver instrumentos musicais na Casa Del Vecchio, tomar um suco no Café do Bixiga, ouvir música no bar Vou Vivendo ou andar nas calçadas da avenida Henrique Schaumann. Também conhecer cinemas alternativos, buscar nas bancas edições brasileiras de quadrinhos, colecionar fanzines ou ouvir a programação das rádios piratas.

Dentro dessas experiências, a mais interessante foi fazer parte de uma banda que tocava regularmente nas ruas e espaços públicos. Participando de apresentações em contato direto com as pessoas podíamos entender, na dinâmica observada e nas diferentes reações de um público heterogêneo, o desafio relacionado às interações e provocações que o som proporcionava ao invadir ambientes. Nessas vivências, a cidade se mostrava de uma forma mais intensa e as relações com o interesse ou com o descaso do público também.

Na época, explorando as possibilidades que a cidade oferecia, podíamos conviver e escutar grupos punks, muito rock, artistas alternativos, samba rock, música instrumental ou de vanguarda. E, frequentando novos espaços, percebendo mudanças, aguçando a curiosidade, surgia um sentimento de que também tínhamos o que mostrar e absorver em São Paulo.

A música tinha “cara de asfalto”, de gente aglomerada, de centro e periferia, de experiências sonoras, de uma conversa direta. Produto de uma cidade que aumentava a cada dia, cheia de conflitos, de pessoas de toda natureza, e também de muita incoerência. Representação de um desejo das pessoas se manifestarem, discutirem ou apenas se divertirem

usando a música como instrumento. Enfim, uma cena que ainda não tinha definições objetivas, mas que demonstrava uma relação clara entre a música e o ambiente que a cidade proporcionava.

A partir da primeira conversa, e do posterior aprofundamento do tema, consegui pensar em um roteiro dos encontros e na proposta a ser apresentada para o curso na Fundação.

A proposta seria a de apresentar uma parte significativa da música feita na metrópole, seus vínculos com o ambiente urbano, com as diversas influências que a cidade possibilitou e principalmente proporcionar um contato maior com a produção dos artistas paulistanos ou que desenvolveram suas carreiras em São Paulo. Os espaços em que as apresentações musicais aconteceram e o contexto histórico ligado ao período também poderiam demonstrar as ligações entre São Paulo, suas características e seus artistas. Também que nesse processo entrariam naturalmente as experiências pessoais minhas e dos participantes e a transformação das ideias pelo contato de todos nos quatro encontros.

O ponto central do curso se situaria entre os artistas que, entre as décadas de 1970 e 1980, desenvolveram um trabalho atrelado ao cotidiano paulistano.

Os encontros foram divididos da seguinte maneira:

1. São Paulo, dos jesuítas aos antropofagistas

- Resumo histórico da formação da cidade de suas transformações entre a fundação do Colégio de São Paulo e a Semana de Arte Moderna.
- A “Era do Rádio” em São Paulo.

2. Artistas, sons e ambientes (primeira parte)

- Contexto histórico entre as décadas de 1970 e 1980.
- Referências de espaços urbanos e a indústria cultural no período.
- Centro e periferia, punks e rockers. MPB e rebeldia. Samba, samba rock e pagode.

3. Artistas, sons e ambientes (segunda parte)

- Principais expoentes do movimento da Vanguarda Paulistana.
- Desdobramentos e a música instrumental. Lira Paulistana, Sanja, Aeroanta, Dama Xoc, Bixiga.
- Gravadoras independentes, rádios piratas, cena underground, programas de TV.

4. Desdobramentos

- Artistas e músicos influenciados pela geração de 1980.
- Espaços públicos e privados para a música. Arte nas ruas, bares e teatros.
- Ambiente atual. Mapeamento de espaços, estilos e redutos em São Paulo no século XXI.

Depois da programação do curso, vieram as fases das observações e da organização do material para os estudos e posterior uso nas aulas (projeções de imagens, áudios e textos selecionados). Foram escolhidos músicas e textos ilustrativos que seriam apresentados nas aulas e que permitissem a percepção da cidade em diferentes épocas, abordagens e contextos. O material selecionado foi o seguinte:

- Textos: “Ode ao burguês”, de *Paulicéia desvairada* (Mário de Andrade, 1922), *Lira paulistana* (Mário de Andrade, 1945), “Ideal de caboclo”, do livro *Musa caipira* (Cornélio Pires, 1910).
- Músicas: “Agnus dei” (Marlui Miranda e José de Anchieta), “O bonde camarão” (Caçula e Mariano), “Variações sobre um tema popular brasileiro (Vem cá, Bitu)” (Alexandre Levy), “Toada” (Francisco Mignone), “São, São Paulo” (Tom Zé), “São Paulo, São Paulo” (Premeditando o Breque – Premê), “São Paulo” (365), “Triste margarida (samba do metrô)” (Adoniran Barbosa), “Viaduto Santa Efigênia” (Adoniran Barbosa), “Pincharam a estação no chão” (Adoniran Barbosa), “Praça da Sé” (Adoniran Barbosa), “Augusta, Angélica e Consolação” (Tom Zé), “A briga do Edifício Itália e do Hilton Hotel” (Tom Zé), “Aeroporto de Congonhas” (Joelho de Porco), “Trombadinha (São Paulo by day)” (Joelho de Porco).

Foram elaborados dois simples questionários que seriam propostos para os participantes. O objetivo era aguçar o olhar individual e perceber as várias possíveis percepções da cidade dentro do grupo de alunos e alunas.

A primeira atividade seria perceber lugares de interesse na região de residência, locais de destaque em seus caminhos e atividades e escrever um catálogo das músicas ouvidas, dos filmes, programas de TV, rádio e séries vistos. Também dos restaurantes, bares e espaços públicos visitados.

Na segunda atividade, os participantes imaginariam planejar um fim de semana em São Paulo para um estrangeiro e nesse contexto es-

PERCEBEMOS QUE A MÚSICA
SE INTEGRA COM AS ARTES
E PRINCIPALMENTE COM
OS ESPAÇOS DENTRO DA
METRÓPOLE. AS VÁRIAS LEITURAS
SÃO POSSÍVEIS JUSTAMENTE
PORQUE SÃO PAULO É
DINÂMICA E HETEROGÊNEA

crever qual seria a programação. O café da manhã, o almoço e o jantar com os respectivos cardápios e locais. Entre as refeições, que descrevessem ainda as atividades diurnas e noturnas que seriam propostas, o transporte utilizado e os pontos turísticos mostrados.

A realização dos encontros, feitos entre março e abril de 2019 na Fundação Ema Klabin, foi muito interessante. Uma parte do planejamento, como sempre, foi transformado pela interação e pelas relações criadas entre os participantes e as respectivas possibilidades de percepção da cidade aguçadas pelo material proposto. Foi justamente o contato com pessoas distintas que nos mostrou novamente a dimensão da cidade, salientando que o caráter democrático da programação da Fundação possibilitou esse intercâmbio. Percebemos que a música se integra com as artes e principalmente com os espaços dentro da metrópole. As várias leituras são possíveis justamente porque São Paulo é dinâmica e heterogênea. As conexões artísticas podem ser construídas entre o ambiente urbano e os aparelhos de cultura sustentados pela municipalidade ou na apropriação de espaços que são transformados pela ação dos cidadãos – praças são transformadas em redutos de skatistas e rappers, paredes em painéis de grafite, os espelhos do centro cultural em cenário para grupos de dança. As reações contra o dinamismo também são previstas como formas de defesa, de tentar controlar um pouco o fluxo incessante do movimento. Por observação ou constatação, a cidade pode se mostrar conservadora ou dinâmica. Encontramos exemplos e argumentos para várias definições antagônicas que podem priorizar o movimento ou o tradicionalismo.

É evidente a incapacidade que temos de definir São Paulo. Ela é o reflexo de uma construção desordenada que abriga a diversidade, tem identidade multifacetada e possibilita uma infinidade de leituras calcadas nas experiências individuais, nas transformações diárias, nas representações de grupos ou movimentos artísticos, nas músicas que procuram traduzir com som e poesia toda sua dinâmica.

O repertório para estudos, escutas e análises do tema “Identidades paulistanas” é imenso. Trazer um pouco da minha vivência na cidade, participar das trocas de conhecimento e aprender novas possibilidades de observação pelo convívio com os participantes foi uma experiência extremamente gratificante.

MARCO PRADO é professor, guitarrista e historiador formado e licenciado pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-graduado pela Pontifícia Universidade Católica (PUC). Estudou Composição e Regência na Universidade Estadual Paulista (Unesp) e História da Cultura e Composição em Roma e Óstia na Itália. Atua como músico profissional desde a década de 1980, participou de programações que fizeram parte da cena cultural paulista nos grupos musicais: Bixo-na-Broa, Banda Crime, Plânctons e Rosto sem Face. Destacam-se as apresentações no Aeroanta, Dama Xoc, Espaço Retrô, Cotton Club, Vou Vivendo, Teatro Romano da USP, Projeto Arte nas Ruas, Centro Cultural São Paulo, Espaço Alquimia, Blue Note e Madame Satã. Trabalhou nas escolas e nos projetos musicais Conservatório Musical do Morumbi, Projeto Guri, Universidade Livre de Música, Colégio Bom Jesus do Pari, Escola do Sindicato dos Músicos do Estado de São Paulo e Projeto Céu. Autor de métodos de violão e guitarra, artigos e vídeo-aulas, produzidos pelas editoras Escala, Minuano e HMP e distribuídos pelo país. Atualmente é professor das disciplinas de apoio da Emesp Tom Jobim e professor de apreciação musical do Theatro São Pedro. Desenvolve o trabalho solo Zeis e é integrante da banda Chá de Pólvora.

A VIDA POR UM FIO? APONTAMENTOS SOBRE A LITERATURA DE CORDEL CONTEMPORÂNEA

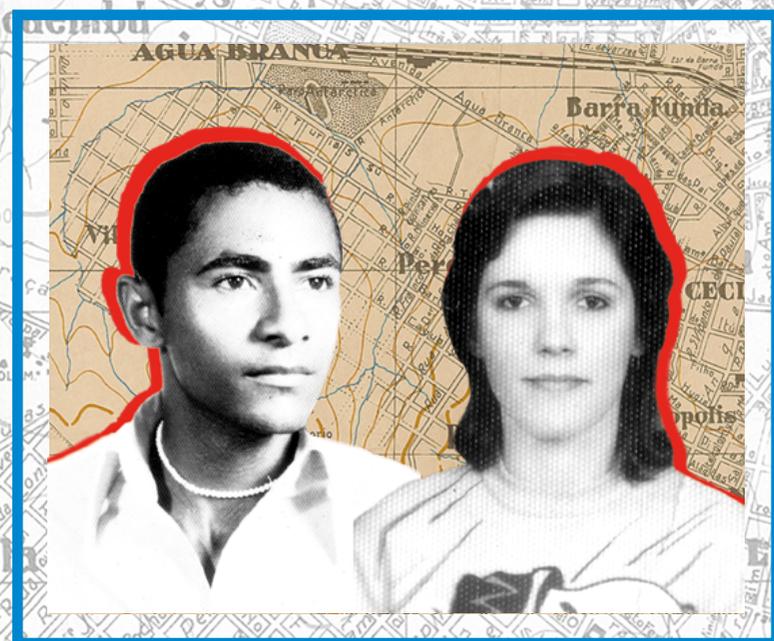
RONALDO VITOR DA SILVA

Resumo

Ressaltando a característica de arte da palavra poética, a literatura de cordel teve seu registro como patrimônio cultural brasileiro concluído em 2018. Neste artigo, a partir da obra dos poetas Jarid Arraes, Bule-Bule e Varneck Nascimento, busca-se delinear um processo de mudanças na produção e consumo de folhetos, a fim de permitir uma literatura em trânsito, isto é, atual ao nosso tempo sem perder vínculos com suas características originais.

Palavras-chave

literatura de cordel; Nordeste; patrimônio; folhetos; cordel contemporâneo.



Ao falar sobre literatura de cordel não é incomum que uma série de imagens sejam automaticamente lembradas por nós: o sertão, as feiras livres, os folhetos estendidos em varais, xilogravuras que ilustram títulos sobre cangaceiros, Padre Cícero, donzelas, entre outras. O cordel, nesse sentido, internalizou-se e foi internalizado na cultura brasileira a partir de sua capacidade poética de criar imagens pela palavra, seja ela lida ou recitada,¹ assim como pelos discursos e interesses que intelectuais, gestores públicos, movimentos sociais e instituições possuem por ele, na medida em que enxergam ali um exemplo de produção artística popular.² Não sem ambiguidades, a forte presença do cordel na cultura nacional expôs as reivindicações e visões de mundo de homens e mulheres nordestinos, ao mesmo tempo que dialogou com estereótipos e reforçou contradições estruturais do país, mostrando quão heterogêneas são essas vozes de poetas, editores, vendedores e ilustradores. Essas mesmas ambiguidades também aparecem nas leituras daqueles que se propõem à interpretação dessa prática.

1. BRASIL, 2018.

2. Para uma discussão mais ampliada sobre os interesses de intelectuais pelo cordel, ver Melo (2019b).

É a partir de sua capacidade literária de manejar a palavra, de versejar e criar artisticamente novas percepções da realidade que, em 2018, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) concluiu o registro da literatura de cordel como patrimônio cultural e imaterial brasileiro. Nas palavras de Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes, conselheiro do instituto e relator responsável pela ação de registro, impõe-se que “o cordel é um mundo de extraordinária fluidez e extensibilidade, que não pode ser apreendido por nenhum campo disciplinar autônomo”, além de “arte da palavra poética (principalmente como um extraordinário tradutor de mundos outros)”.³

No parecer que registra o tombamento como patrimônio, a valorização da dimensão literária dos versos de cordéis é acompanhada pela ênfase na importância histórica e social dos folhetos, seja ela no próprio Nordeste brasileiro – seu berço de nascimento – ou no restante do território nacional, na medida em que, junto de seus produtores, essa literatura ocupou novos espaços ao longo dos séculos XIX e XX, principalmente pelos movimentos migratórios vistos com o ciclo da borracha no Norte, a industrialização no Sudeste ou a construção de Brasília, no atual Distrito Federal. Por fim, reconheceu-se o grau de influência do cordel em diferentes esferas da cultura (da música ao cinema) e concluiu-se a necessidade da tomada de ações de salvaguarda e preservação em três frentes principais: o apoio a atividades de cordelistas, a promoção de iniciativas de difusão no ambiente escolar e, por fim, a valorização de sua apreciação literária em diferentes meios, espaços ou suportes.

Segundo Rosilene Alves de Melo,⁴ a patrimonialização possibilitou que novos significados fossem atribuídos ao cordel, uma vez que o Estado reconhece simbolicamente a permeabilidade dessa prática em sua constituição identitária e cultural. De certo modo, tal tutela também abre caminhos políticos para que os próprios cordelistas disputem e concorram na formulação de políticas públicas, legislações e gestões de projetos que tratem sobre difusão e reconhecimento desse patrimônio. Tal ação é importante quando observados os históricos de violência, repressão e marginalidade a que foram expostos os personagens envolvidos na criação de folhetos.

O destaque dado à dimensão verbal, artística e de preocupação com o tratamento das palavras, visto na inscrição da literatura de cordel no *Livro de registro das formas de expressão* do Iphan, deixa evidente como é central nessa poética a sua força imagética, isto é, a condição sensível de elaboração de narrativas quase visuais em que a organização das pala-

3. BRASIL, 2018, pp. 9; 25.

4. MELO, 2019a.

5. GONÇALVES, 2011, p. 222.

avras em métricas específicas, rimas e versificações de oralidade residual, traduzem, mimetizam e possibilitam rumos outros para a história, a vida social e a experiência dos sujeitos. Para Marco Antonio Gonçalves, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), essa criatividade literária deixa nítido que o “importante na conceituação do cordel e de sua forma de linguagem é o fato de que o cordel parece sempre enfatizar o ponto de vista de quem narra, por isso não constrói um sujeito distante que descreve e classifica”,⁵ o que permite afirmar que esse trabalho criativo possibilita o surgimento de novas formas de conhecimento e interferência no cotidiano, tendo no sujeito seu espaço de proeminência.

Para além das ações patrimoniais, se um dos traços característicos do cordel é sua força tradutora, ou seja, a potência criativa que consegue interagir com diferentes públicos, situações e temporalidades, de alguma maneira podemos compreender sua permanência viva em nossas práticas de leitura ou escuta. Mas como compreender o gosto dos públicos que acessam essa literatura, assim como o comportamento dos poetas, as permanências e mudanças que justificam a vitalidade de seus poemas ainda hoje, mais de um século depois da publicação do primeiro folheto de que temos registro?

Mais do que isso, é importante questionar se as imagens que nos vêm à mente quando pensamos em literatura de cordel são, de fato, condizentes com os temas, suportes, tipo de venda e circulação que os cordelistas praticam contemporaneamente ou se elas conversam mais com estereótipos e falsos entendimentos. Vale refletir se o perfil dos públicos e dos produtores ainda é o mesmo daqueles que escreveram sobre o cangaço, por exemplo. Evidente que essas perguntas não serão

É COM ESSA FLUIDEZ TEMÁTICA EM CONSTANTE TRANSFORMAÇÃO QUE NÃO ENXERGAMOS NA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA APENAS OS MESMOS ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DA LITERATURA DE CORDEL DE SEUS PRIMEIROS ANOS (PELEJAS, ABCS, HISTÓRIAS DO CANGAÇO) E QUE SUPOSTAMENTE MARCARIAM UMA TRADIÇÃO RÍGIDA

todas respondidas por aqui, dado o tamanho e profundidade do assunto, mas é a partir delas que buscamos entender o cordel como uma literatura em trânsito, em que a rigidez dos aspectos formais originados numa tradição oral de cantorias populares (métrica, ritmo e rima) está entrelaçada com uma liberdade de temática que mantém como plano de fundo o conflito, os embates de classe e raça, a violência e a disputa de interesses, projetos e discursos.

É com essa fluidez temática em constante transformação que não enxergamos na produção contemporânea apenas os mesmos elementos característicos da literatura de cordel de seus primeiros anos (pelejas, ABCs, histórias do cangaço) e que supostamente marcariam uma tradição rígida. Pelo contrário, encontramos diálogos com a ficção científica, demandas políticas atuais, adaptações de clássicos para o ambiente escolar, críticas sociais perenes, entre outros. Além disso, há mudanças nos suportes e na circulação: vendas online, leituras virtuais e o consumo de livros ao invés dos tradicionais folhetos (10 × 15 cm).

CABOS DE FIBRAS ÓTICA E REDES ONLINE: TRÊS POETAS E SEUS VERSOS

Em julho de 2019, numa entrevista ao jornal *El País*, a escritora cearense Jarid Arraes afirmou a intenção de publicar novos cordéis após o lançamento de seu primeiro livro de contos: “Valorizo essa literatura como estética, como tradição. Só atualizo os temas, mas mantenho a identidade, que são o ritmo, a rima, a métrica”.⁶

Jarid tornou-se o nome mais famoso da literatura de cordel no país quando, em 2012, iniciou a publicação de uma série de folhetos que tratavam sobre as trajetórias de mulheres negras que se destacaram na história brasileira. Com vinte títulos que narravam os feitos dessas personagens, a poeta que já vinha de família de cordelistas iniciou uma produção independente, decidindo vender pela internet seus textos. Foram mais de 20 mil folhetos comprados em todo o país,⁷ o que fez que parte desse material ganhasse uma coletânea em livro publicado pela editora Pólen, cuja sede é em São Paulo, sob o título *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*. Em um dos poemas, que homenageia Carolina Maria de Jesus, escreve:

Carolina é um tesouro
Para o povo brasileiro
É orgulho pras mulheres

8. ARRAES, 2017,
p. 42.

Para o povo negro inteiro
Referência como exemplo
De valor testamentário⁸

Outros dois poetas que também se destacam contemporaneamente são os baianos Varneck Nascimento e Bule-Bule, cujas produções alcançam temas e públicos bastante heterogêneos. Radicado em São Paulo e graduado em história pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Varneck Nascimento já possui mais de duzentos títulos publicados, entre os quais se destacam os folhetos *A saga do nordestino em São Paulo* (2014), *O raio X do cordel* (2013, parceria com Nando Poeta) e os livros *Memórias póstumas de Brás Cubas em cordel* (2008), *A escrava Isaura em cordel* (2011) e *Para rir e gargalhar* (2018).

Em *A saga do nordestino em São Paulo*, folheto de dezesseis páginas, impressão digital e capa colorida, são narradas as aspirações, dificuldades e o cotidiano do migrante nordestino na maior cidade do país. Varneck não só traz para o primeiro plano as complicações do convívio em um cenário novo, a partir da perspectiva do migrante, como também explana as novas percepções que essa população tem sobre a cidade. Ao mesmo tempo, vincula-se com uma tradição de poemas de queixa vistos na primeira geração de cordelistas (1893–1930).⁹ Nesse folheto, que pode ser comprado online, o tema tratado pelo poeta mostra uma tradição em desenraizamento,¹⁰ colocando-nos em choque com uma identidade nordestina mediada pela migração e que vive, ao mesmo tempo, a angústia de manutenção dos vínculos com o espaço de origem e a necessidade de adaptação no novo ambiente.

Quem pensa que a Pauliceia
Fornece moleza pura
Perdeu a noção do quanto
É sofrida a aventura
De persistir na batalha
Dolorosa e muito dura¹¹

Já Bule-Bule é outra figura bastante reconhecida no que trata da cultura popular. Baiano com mais de setenta anos e premiado em 2008 com a Ordem do Mérito Cultural do Ministério da Cultura, o poeta também é autor de mais de cem folhetos que variam do elogio a suas influências literárias até um trabalho ativo na reflexão das potências e valores da cultura popular. Foi em 2018, contudo, que o poeta se uniu à

9. TERRA, 1983.

10. SANTOS, 2010.

6. OLIVEIRA, 2019.

7. D'ÂNGELO, 2017.

11. NASCIMENTO,
2014, p. 14.

editora Pinaúna e lançou o livro *Orixás em cordel*, que organiza num único volume diversas adaptações de narrativas de orixás que compõem parte do panteão das religiosidades afro-brasileiras. Nas mais de cem páginas desse material que busca “fortalecer a relação do nosso povo com as suas identidades”,¹² é possível encontrar poemas sobre Iemanjá, Exu, Xangô, Ogum, entre outros.

O mal sempre existiu
Existe e existirá;
O bem é do mesmo jeito,
Vai daqui e vem de cá
Como as maldades de Iansã
Contra o Velho Orunmilá.¹³

Três dimensões importantes aparecem na produção contemporânea desses poetas: a compreensão de que o que define o cordel é sua unidade num conjunto de estruturas poéticas tradicionais (rima e métrica), não temáticas ou editoriais; a atualização das estratégias de comercialização e editoração, daí uma possível saída do formato de folhetos tradicionais (10 × 15 cm) para a produção de livros, tal como uma redução das vendas em praças públicas ou festividades para o fortalecimento de um circuito online ou com grandes livrarias; e, por fim, um senso de missão ética e compromisso social que os cordelistas trazem consigo, isto é, a autoconsciência de que sua literatura é também parte da vida social, sendo interferida e interventora da mesma. Essa última dimensão aparece principalmente no sentido que justifica os enredos: a superação do racismo e do machismo, da intolerância religiosa, da xenofobia, dos problemas urbanos ou das desigualdades regionais.

Ao visar à criação de laços de solidariedade, autoestima, denúncia e conhecimento, assim como a escolha por um público-alvo de jovens, esses poetas compreendem seu papel enquanto agentes ativos num debate público por meio de suas obras, sendo inclusive capazes de influenciar uma modificação discursiva e sugerir a elaboração de futuros outros. Mais do que isso, é tomando início numa experiência nordestina particular que eles afirmam a dimensão nacional da literatura de cordel, preenchendo-a de temas de relevo nas discussões contemporâneas, o que faz com que os poemas desdobrem assuntos que estão à luz do dia na política e na cultura.

A título de exemplo, o livro de Jarid foi publicado em 2017, um ano antes de dois importantes eventos que circularam o debate sobre

12. BULE-BULE,
2018.

13. BULE-BULE,
2018, p. 64.

É TOMANDO INÍCIO NUMA EXPERIÊNCIA
NORDESTINA PARTICULAR QUE ELES AFIRMAM A
DIMENSÃO NACIONAL DA LITERATURA DE CORDEL,
PREENCHENDO-A DE TEMAS DE RELEVO NAS
DISCUSSÕES CONTEMPORÂNEAS, O QUE FAZ COM
QUE OS POEMAS DESDOBREM ASSUNTOS QUE ESTÃO
À LUZ DO DIA NA POLÍTICA E NA CULTURA.

raça no país: o assassinato da vereadora Marielle Franco (PSOL) e a inauguração da exposição *Histórias afro-atlânticas*, no Museu de Arte de São Paulo (Masp). Já as narrativas que fundamentam o conceito de Nordeste foram questionadas em São Paulo no ano de 2019 por, no mínimo, três importantes eventos de proporção institucional: a mostra “À Nordeste” (Sesc 24 de Maio), o 36º Panorama da Arte Brasileira (MAM-SP), cujo título foi “Sertão”, e a 13ª edição da Primavera de Museus da própria Fundação Ema Klabin, que teve como foco a literatura de cordel, contando com a participação de nomes como Edimária, Varnei Nascimento, Moreira da Acopiara e do Grupo SP Cordel.

Esse dever ético-político que os poetas mostram em suas obras aparecem ora como denúncia e enfrentamento, ora como tematização ou ação pedagógica. Em Jarid Arraes, por exemplo, as últimas páginas de seu livro terminam com a oração “conte a história de uma mulher negra que marcou a (sua) história”, tendo em sequência outras seis páginas com linhas em branco, o que sugere que o leitor(a) possa apoderar-se da escrita para narrar. De certo modo, o acesso à memória e a grafia da história pessoal solicitada pelo pronome entre parênteses é abordado como atitude emancipadora capaz de contrapor o racismo e o machismo.

Já Bule-Bule opta por tematizar um assunto delicado para a sociedade brasileira: a intolerância religiosa contra a população negra. Ao escrever uma estrutura poética para os enredos de orixás, o autor se vê enquanto facilitador de uma comunicação fechada em que as práticas religiosas afro-brasileiras são expressamente violentadas, ou seja, vê que o tratamento numa forma que mescla literatura e oralidade é capaz de permitir a superação de ataques raciais que atingem a sociedade brasileira e o próprio cordel.¹⁴ Dessa forma, o autor visa, acima de tudo,

14. MOURA, 1976.

fortalecer laços de identificação e partilha entre uma comunidade vítima do racismo. Não à toa, Mateus Aleluia escreve que “a admiração, respeito e atenção que tenho pela obra de Bule-Bule não permite que eu seja eu, Mateus Aleluia”.¹⁵

No que trata da valorização de grupos historicamente marginalizados, um percurso parecido é tomado por Varneci Nascimento, que, mesmo sem abrir a possibilidade de escrita para o público, dispõe-nos frente a uma elaboração capaz de refletir uma afirmação positiva das contribuições de nordestinos para a vida em São Paulo.

A saga do nordestino
Morador da Pauliceia
É ser ator numa hora
Na outra virar plateia;
Dirigir seu espetáculo
Construir sua odisseia.¹⁶

Classificando os migrantes como atores e plateia, os versos criam uma condição simultânea sobre esses sujeitos, já que ora eles são capazes de atuar, de tomar a palavra para ditar o ritmo da ação e da própria vida, ora têm uma postura de assistir aos eventos sem possibilidade de alterá-los, sendo guiados por uma narrativa que os coloca como espectadores. Entretanto, essa simultaneidade talvez possa ser lida como caracterizante da complexa vida nordestina em São Paulo ou num contexto de migração, justificando os embates de intenções, sonhos e projetos de uma comunidade com os desafios de uma realidade pouco acolhedora, desigual e violenta. Daí o ato de “dirigir o próprio espetáculo”, na instância que ele representa uma tentativa não realizada de contenção dos sentimentos de atores e espectadores, em que o nordestino acataria o enredo modernizante da grande capital (plateia), mas também alteraria a história da metrópole, participando da construção de suas transformações (ator). A impossibilidade dessa harmonização entre polos assimétricos decorreria então numa vida de luta que teria sua glória nos feitos realizados ao longo do tempo (saga), ou seja, na virtude que é a capacidade de superação, enfrentamento, resiliência e resistência da população nordestina. É nesse momento que o poema desdobra uma valorização épica do significado de ser nordestino em São Paulo e aproxima em grandiosidade dois movimentos distintos: a saída da terra natal com a chegada a capital paulista e a grande navegação que levou Ulisses de volta à Ítaca, a *Odisseia*.

15. MOURA, 1976, p. 5.

16. NASCIMENTO, 2014, pp. 15.

17. FLORES, 2013, p. 212.

18. BRASIL, 2018, p. 19.

Evidentemente as produções de Jarid Arraes, Bule-Bule e Varneci Nascimento não são porta-vozes únicos da literatura de cordel, afinal é justamente a heterogeneidade de percepções que marca essa produção. Ainda assim, isso não exclui as redes de proximidade que esses textos trazem entre si nem o significado que eles têm na produção contemporânea.

O que se tentou trabalhar ao longo desse texto foi uma visão panorâmica de características gerais da literatura de cordel contemporânea, isto é, variações “na perspectiva de produção cordelística no Brasil”¹⁷ que permitem uma presença atual enquanto leitura/escuta, circulação e significado. Por meio da ação de poetas, demandas de públicos e modificações nas relações do cotidiano, variaram as formas de contato com os poemas (suporte, acesso etc.), mas manteve-se uma diversidade temática que nos ilustra uma memória viva de afrontamentos, reivindicações, disputas, lutas e indignações.

De modo geral, expandiram-se os temas e tramas, o consumo e a sociabilidade dessa literatura, mas sua linguagem fixada numa oralidade residual permaneceu como traço de pertencimento a uma poética germinada ainda no século XIX, no universo do trabalho de um Brasil escravista. Por isso, os cordéis contemporâneos dizem menos sobre o Nordeste do início dos anos 1900 do que sobre os nordestinos em suas relações pelo país hoje; eles falam menos de uma região paralisada no tempo do que das transformações e influências vividas no mundo contemporâneo. Como sua memória formal está no conflito social, na provocação e reivindicação de outros tipos de discurso, o cordel “expressa imaginariamente o Nordeste, mas expressa ainda mais a capacidade nordestina de imaginar”,¹⁸ e é justamente essa capacidade de mostrar o passado, apontar ausências do presente e deslumbrar perspectivas para o futuro que cria um patrimônio cultural.

Referências

ARRAES, Jarid. *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*. São Paulo: Pólen, 2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ata da 89ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. Rio de Janeiro, 19 de setembro de 2018.

Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/ata\(3\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/ata(3).pdf). Acesso em: 28 fev. 2020.

BULE-BULE. *Orixás em cordel*. Camaçari: Pinaúna, 2018.

D'ÂNGELO, Helô. Apagadas da história, heroínas negras se tornam protagonistas em coletânea de cordéis. *Cult*, 15 maio 2017. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/heroina-negras-se-tornam-protagonistas-em-coletanea-de-cordeis>. Acesso em: 3 set. 2020.

FLORES, Célia Navarro. Uma espanhola inglesa abrigada. *Cara-col*, v. 1, n. 6, pp. 204–232, 2013.

GONÇALVES, Marcos Antônio. Imagem-palavra: a produção do cordel contemporâneo. *Sociologia & Antropologia*, v. 1, n. 2, pp. 220–234, 2011.

MELO, Rosilene Alves de. Do rapa ao registro: a literatura de cordel como patrimônio cultural do Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 72, pp. 245–261, 2019a.

_____. Literatura de cordel: conceitos, intelectuais, arquivos. *Projeto História*, v. 65, pp. 66–69, 2019b.

MOURA, Clóvis. *O preconceito de cor na literatura de cordel*. São Paulo: Resenha Universitária, 1976.

NASCIMENTO, Varneci. *A saga do nordestino em São Paulo*. São Paulo: Luzeiro, 2014.

OLIVEIRA, Joana. Jarid Arraes, a “jovem mulher do sertão” que faz literatura retirante. *El País*, 22 jul. 2019. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/16/cultura/1563309707_729625.html. Acesso em: 3 set. 2020.

SANTOS, Luciany Aparecida Alves. Literatura de cordel e migração nordestina: tradição e deslocamento. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 35, pp. 77–91, 20 dez. 2010.

TERRA, Ruth Brito Lemos. *Memórias de lutas: a literatura de folhetos no Nordeste, 1893–1930*. São Paulo: Global, 1983.

RONALDO VITOR DA SILVA é bacharel em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), mestrando do programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) e assistente de desenvolvimento institucional do Museu Afro Brasil. Também é integrante do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Afro-América (Nepafro).

ADONIRAN EM PARTITURA: CANÇÕES INÉDITAS, MEMÓRIA VIVA E RADIOTEATRO

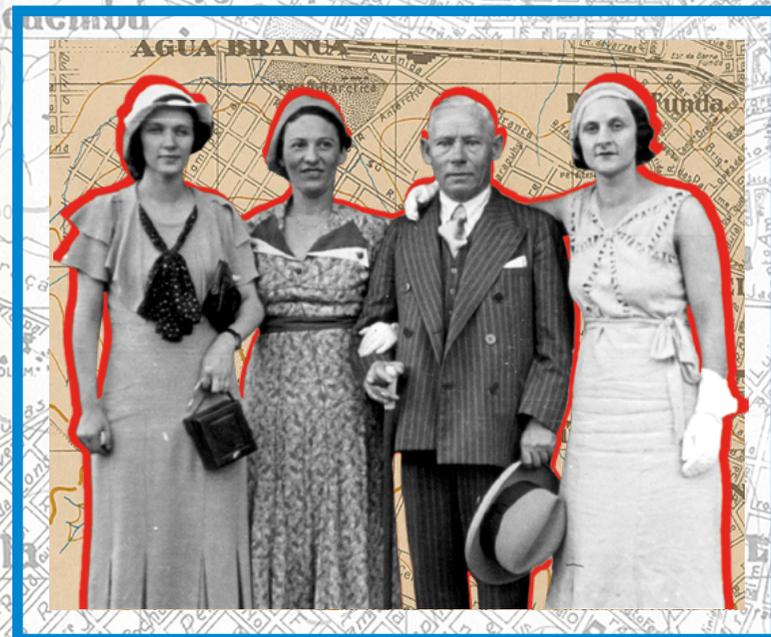
TOMÁS BASTIAN

Resumo

Este artigo traz um breve relato da trajetória de pesquisa do Conjunto João Rubinato que desembocou no espetáculo *Adoniran em partitura: canções inéditas, memória viva e radioteatro*, apresentado na Fundação Ema Klabin em 2019. Primeiro, o texto narra a descoberta das doze canções inéditas gravadas em seu primeiro álbum. Segundo, demonstra a importância do radioteatro e do escritor Osvaldo Moles para a formação do estilo eternizado por Adoniran em seus sambas. Terceiro, enfatiza a necessidade de dar vida à pesquisa, trazendo à tona as lembranças de pessoas que conviveram com o saudoso mestre. Por fim, explica como o espetáculo se transformou em um programa de rádio à moda antiga para integrar artisticamente toda a riqueza da pesquisa.

Palavras-chave

Adoniran Barbosa; Conjunto João Rubinato; Osvaldo Moles; samba paulista; radioteatro; memória viva.



Adoniran Barbosa, nome artístico de João Rubinato, é considerado o maior ícone do samba de São Paulo. No entanto, apesar do sucesso de “Trem das onze”, “Saudosa maloca” e “Samba do Arnesto”, a riqueza e a diversidade de sua obra continuam muito pouco conhecidas. Quem diria que o saudoso mestre, eternizado por suas composições, teria sido um dos maiores comediantes do rádio paulista? Quem diria que, nas horas vagas, o criador de “Iracema” se dedicaria a construir brinquedos com sucata? E quem poderia imaginar que, trinta anos após a sua morte, ainda encontraríamos doze canções inéditas de sua autoria?

Venho por meio destas mal traçadas linhas contar um pouco sobre a longa trajetória de pesquisa que teve como um de seus frutos o espetáculo *Adoniran em partitura: canções inéditas, memória viva e radioteatro*, apre-

sentado pelo Conjunto João Rubinato em agosto de 2019 na Fundação Ema Klabin, mês em que o compositor paulista completaria 109 anos.

CANÇÕES INÉDITAS

Desde 2010, o Conjunto João Rubinato se dedica à pesquisa e à difusão da obra de Adoniran Barbosa. Nosso trabalho de investigação teve início, por um lado, com o estudo dos principais livros sobre o artista¹ e, por outro, com a tentativa de reunir e catalogar todos os fonogramas que compõem a obra musical do compositor paulista. Porém, como se trata de um material absolutamente disperso, isso só seria possível com uma lenta e paciente garimpagem nas mais diversas fontes, como acervos físicos e digitais de instituições públicas e privadas, acervos de colecionadores e editoras musicais, bibliotecas e hemerotecas.

Assim que conseguimos reunir uma parte considerável das gravações, o primeiro elemento que nos saltou aos olhos foi a surpreendente diversidade da obra musical de Adoniran Barbosa, que estava em franca contradição com o desconhecimento e o descaso retumbantes em relação a ela. Quem poderia imaginar que o maior ícone do samba paulista teria criado xotes, baiões, valsas, cateretês e até um rock? Como acreditar que não havia um catálogo completo de sua produção musical e que a maior parte dessas gravações estava completamente dispersa e inacessível ao público? Diante disso, sem pressa nem pretensão, o conjunto começou a reunir e catalogar a obra musical de Adoniran. Ali já estava claro que havia muito por se descobrir para além de “Saudosa maloca”, “Samba do Arnesto” e “Trem das onze”, mas ninguém poderia imaginar o que nos esperava.

O PRIMEIRO ELEMENTO QUE NOS SALTOU

AOS OLHOS FOI A SURPREENDENTE

DIVERSIDADE DA OBRA MUSICAL DE

ADONIRAN BARBOSA, QUE ESTAVA

EM FRANCA CONTRADIÇÃO COM O

DESCONHECIMENTO E O DESCASO

RETUMBANTES EM RELAÇÃO A ELA

1. Com destaque para os livros *Adoniran: uma biografia*, de Celso do Campos Jr. (2009), e *Adoniran: dá licença de contar...*, de Ayrton Mugnaini Jr. (2013).

Durante esse processo de reunião e catalogação, depois de cruzar uma infinidade de informações dispersas, o conjunto acabou encontrando doze composições de Adoniran que, embora tenham sido lançadas em partitura, nunca haviam sido registradas em disco. Algumas até foram interpretadas ao vivo no rádio por cantores consagrados da época, mas a verdade é que nenhuma chegou a ser gravada. Era difícil de acreditar que estávamos diante de músicas realmente inéditas! Foi assim que surgiu o disco-livro *Adoniran em partitura: 12 canções inéditas*, álbum de estreia do Conjunto João Rubinato, lançado no ano de 2017.

Criadas entre 1935 e 1970, as músicas abrangem todos os períodos da trajetória artística de Adoniran, desde suas primeiríssimas composições, como “Minha vida se consome”, “Teu orgulho acabou” e “Socorro”, até obras da maturidade, como “Olhando pra lua” e “Comê e coçá, é só começa”. Uma das surpresas deste repertório é o inusitado samba-jongo “Mamaô”, parceria de Adoniran com Paulo Noronha e Raymundo Chaves do ano de 1938, que faz referência ao universo das religiões afro-brasileiras:

Ê, mamaô

Ê, mamaô

Ganga ogan, ganga Changô

Bença yayá, bença yoyô

De sandalhinha na ponta do pé

Lá vem bahianinha pro candomblé

Deixa bahiana, teu corpo quebrar

Dansando macumba té o gallo cantar

Mesa de santo tem acaçá

Cabeça de bóde, arroz d’aussá

Gallinha preta, azeite, dendê

Farofa amarela pra mim e você

Ô, mamaô...²

Entre as doze canções do disco-livro, há somente uma que não foi registrada em partitura: o samba “Duas horas da madrugada”, de 1970, parceria de Adoniran Barbosa com o maestro Hervé Cordovil. Exemplo da minuciosa garimpagem realizada pelo Conjunto João Rubinato, esta música foi encontrada primeiramente na memória viva

2. BARBOSA; NORONHA; CHAVES, 2017, p. 61.

de Regina Cordovil, filha do maestro, e pouco tempo depois em uma gravação caseira com o próprio Hervé cantarolando a composição ao piano – verdadeira preciosidade reproduzida na última faixa do disco, carinhosamente batizada de “faixa-relíquia”, e transcrita em partitura pelo conjunto.

Duas hora da madrugada
Alguém bateu na minha porta
Quem será, meu deus
A essas hora morta?

Saí mais cedo do baile, ela ficou
Deixei tudo muito bem na santa paz
Ela ficou com o Joca e com o Bartô
Batendo caixa³ com um cara lá do Brás
Será que alguém bateu só por bater?
A essa hora isso não se faz
Será que é alguém que não tem o que fazer
Ou será que eu estou pensando demais?
É bom descer pra ver⁴

Dada a importância desse material enquanto documento histórico da música brasileira, o conjunto resolveu ampliar o encarte do CD transformando-o em um livro, que traz os fac-símiles das raríssimas partituras originais, informações sobre cada uma das músicas e um texto de abertura, ilustrado com fotos e reportagens da época, sobre o início da carreira do artista. Além das gravações realizadas pelo conjunto, o disco conta ainda com a participação especial de artistas que trabalharam e conviveram com Adoniran, como Eduardo Gudín, Carlinhos Vergueiro, Osvaldinho da Cuíca e a cantora do rádio Esterzinha de Souza.

Se a sua obra musical já nos trazia tantas surpresas, o que dizer de suas atividades para além do universo da música? Quanto mais a pesquisa avançava, mais se confirmava que não estávamos apenas diante de um *compositor*, mas sim de um verdadeiro *multiartista*. Desde a sua juventude, Adoniran já era reconhecido como “o homem das mil atividades”, por exercer ao mesmo tempo as funções de cantor, compositor, locutor e até diretor de programa. E, de fato, ao longo de toda a sua vida, sempre esteve envolvido com múltiplas atividades artísticas para além da música. De todas elas, contudo, a mais importante foi sem dúvida a sua atuação como radioator cômico.

3. “Bater caixa” (gíria):
bater papo, conversar.

4. BARBOSA; CORDOVIL, 2017, pp. 84–

RADIOTEATRO

Todos conhecemos o estilo consagrado do compositor Adoniran Barbosa, verdadeiro cronista da cidade de São Paulo, crítico do “pogressio”, poeta do povo pobre, com seu humor inimitável e seu jeito único de falar errado. O que pouca gente sabe é que esse estilo tão peculiar não surgiu no universo da música, mas sim no radioteatro. Isso mesmo! Por trás do Adoniran compositor temos o Adoniran radioator. E, por trás do Adoniran radioator, temos Osvaldo Moles.

Nos anos 1940 e 1950, Adoniran Barbosa foi um verdadeiro astro do rádio. Não por suas composições, mas sim pelo seu incrível talento como ator cômico.

PERNAFINA: Puxa vida, Noé...

NOÉ: Puxa vida, Pernaфина...

PERNAFINA: Sabe de dindonde venho eu agora? Do Ispitar Aberto o Primo! Porque a minha mulher foi sobremetida a uma interjeição siderúrgica!

NOÉ: Que tinha ela?... Vae taquis? A penninziata separada?

PERNAFINA: Nó! Ela tinha os cárculo bilhar in cima do figo! Sufria ela de insoficência intipática!⁵

O taxista italiano Giuseppe Pernaфина, “o motorista que atropela o vernáculo”, os professores de inglês Richard Morris e Richard Morris, “irmãos gêmeos por parte de pai”, o malandro Zé Cunversa, o comerciante judeu Moisés Rabinovich e o moleque Barbosinha Mal-Educado são apenas alguns dos incontáveis e impagáveis personagens criados por Osvaldo Moles, gênio do rádio paulista, especialmente para o radioator Adoniran.

Considerado com justiça o pai de Adoniran no rádio, Osvaldo Moles foi uma verdadeira usina criativa. Escreveu para jornal, teatro, cinema e TV, fez publicidade (comercial e política) e publicou dezenas de crônicas em diferentes jornais, mais tarde reunidas em um livro intitulado *Piquenique classe C*.⁶ Mas, de todos os meios em que atuou, o principal foi sem dúvida o rádio. Moles criou uma infinidade de programas de todos os gêneros, sempre buscando conciliar entretenimento e cultura. Um dos melhores exemplos neste sentido é o programa *História da literatura brasileira*, que contava com a supervisão de Oswald de Andrade e Sérgio Milliet. Pela sua atuação inigualável no rádio, ganhou dez troféus Roquette Pinto seguidos, simplesmente todos desde a cria-

85.
5. Citado em CAM-
POS JR., 2009, p. 173.

6. Em 2015, a editora Garoa Livros publicou uma outra coletânea de crônicas de Osvaldo Moles intitulada *Recado de uma garoa usada: flagrantas de São Paulo e crônicas sem itinerário*, com organização e perfil biográfico de

ção do prêmio, até receber um troféu especial de ouro e ser declarado hors-concours. No entanto, sem dúvida nenhuma, sua criação de maior sucesso foi o lendário *Histórias das malocas*.

Radionovela cômica transmitida semanalmente em horário nobre pela Rádio Record, o programa *Histórias das malocas* narrava os infortúnios dos habitantes do Morro do Piolho e tinha como protagonista o malandro Charutinho, interpretado pelo radioator Adoniran. Charutinho era um negro magrinho que definitivamente não gostava de trabalhar e tentava sempre aplicar pequenos golpes para se livrar do batente, mas no fim, invariavelmente, com ou sem culpa, acabava preso pelo delegado Trabucão. O programa ficou no ar por cerca de dez anos e fez tanto sucesso que, segundo relatos, quem estava andando na rua numa sexta-feira à noite era capaz de escutar o programa completo e sem interrupções, uma vez que todas as casas estavam com seus rádios sintonizados na mesma frequência.

A partir desse diálogo de Charutinho com o narrador (Jorge de Magalhães), na abertura de um episódio de 1958, podemos apreciar a espantosa capacidade criativa de Osvaldo Moles e a coragem de abordar temas tão polêmicos em horário nobre:

NARRADOR: O Cartaz do Charutinho, lá no Morro do Piolho, anda mais baixo que porão da Barra Funda. Todo mundo mete a ripa no Charuto. Todo mundo esquentava a orelha do Charuto... (T) Será que Charuto tem orelha?

CHARUTO: Tô mais chutado que bola de meia em pelada da varge!

NARRADOR: Que é isso, Charuto? Você precisa fazer alguma coisa para aumentar o seu cartaz. Seu moral anda muito baixo...

CHARUTO: Incrusive!

NARRADOR: Olhe, Charuto: eu vou te dar um conselho: – Deixe de ser malandro e procure trabalhar.

CHARUTO: Não fala, Jôgi. Num fala nessas polnografia!

NARRADOR: O trabalho é necessário – é nobilitante...

CHARUTO: O trabáio é bão pá dá passiatá da fome!

NARRADOR: Charuto! Largue mão de ser malandro, Charuto!

CHARUTO: Ah... malandro... malandro... Malandro é como diz o Sírvio Carda: Malandro é gato que come pêxe e nem num ajuda a abri a lata de saldinha! Jôgi, tu é branco! Branco num presta! Branco só qué é vê o nêgo no batente! Esses branco fidido só qué os nêgo pá cuzinhá, lavá rôpa, ingraxá sapato... Branco num vale nada!...⁷

Celso de Campos Jr.
7. *Histórias das malocas*, episódio de 28 nov. 1958, citado em CAMPOS JR., 2009, pp. 554-555.

O personagem Charutinho fez tanto sucesso que Moles criou alguns quadros exclusivos para ele fora do programa *Histórias das malocas*, como sempre hilariantes e repletos de ironia e crítica social. Como é o caso dos “horoscópios”...

De acordo com os astro, as estrela, os bujão de gáis, as vela e tudo que alumia, as pessoa que hoje viro a lúiz apertence ao siguíno do Murcêgo. São munto noturnas, tão noturnas que, quando chega o dia e os ôtro vão trabaiaá, elas vai pegá o berço, pegá a paia, puxá o ronco ticetra. E, por isso, vive di di noite rondano caranga pá vê se arguém esqueceu alguma coisa drento.

Cô da sorte: lua cheia.

Pedra de sorte: pálepipo.⁸

8. MOLES, [196-]b.

...da Seção de Queixas e Reclamações dos habitantes das favelas...

Os alimento das maloca tem, aqui, na Secação de Quexos e Arrecramaçãozes, no esguichei em que se encontra o Charutinho, suas ordes, um jeito de dá a bronquite em quem quisé.

Hoje, os pessoar da Favela da Coroa, peldo da Vila Guilherme, manda dizê pô Perfeito Farinha Lima, pô Governadó Breu Sodré e ticetra que eles percisa de assassiná um decrépito acabano com as enchentes.

Porque eles mora na berada do rio e cada vez que o rio enche... enche todo mundo. Das duas uma, ô as otoridades manda pará a chuva... ô séca o rio Tiatê. Tá bem ansim?⁹

...e do poeta Charutinho Bilac:

Pru tua casa, Maria,
eu comprei um violão.

Aprindi afinação,
aprendi as posição
i aprendi uma canção
prá te fazê serenata.

Dibais da tua janela
eu cantei e me acompanhei
botando todo o carinho
nas seis corda do meu pinho.

9. MOLES, [1967?].
No original, o nome de Abreu Sodré, que assumiu o governo do estado de São Paulo em 1967, aparece escrito à mão por cima do nome de Laudo

Mais apareceu teu pai,
 teu tio, teu avô, teu irmão...
 (PAUSA)
 I quano eu cordei da surra
 chorei, junto da sarjeta,
 a morte do meu violão.¹⁰

Natel, seu antecessor.
 10. MOLES, [196-]a.

Iniciada no rádio, a parceria entre Moles e Adoniran foi tão fecunda que chegou a ecoar no universo da música, nos brindando com preciosidades como “O casamento do Moacir”, “Mulher, patrão e cachaça”, “Pafunça”, “Conselho de mulher” e “Tiro ao Álvaro”, certamente o maior sucesso da dupla e um dos maiores sucessos do compositor Adoniran Barbosa. Via de regra, Moles era o responsável pela letra e Adoniran pela melodia. Mas eles não só fizeram música, como incorporaram o radioteatro em suas composições. Na abertura de “Conselho de mulher”, por exemplo, os autores nos surpreendem com um monólogo repleto de ironia, que é um verdadeiro “Gênesis segundo Charutinho”:

Quando deus fez o home
 Quis fazê um vagolino que nunca tivesse fome
 E que tinha no destino nunca pegá no batente e vivê forcadamente
 O home era filiz enquanto deus ansim quis
 Mais dispois pegou o Adão e tirou uma costela, fez a muié
 Deisde intão o homem trabáia pr’ela
 Vai daí, o homem reza pra Deus uma oração:
 Se quisé tirá de mim alguma coisa de bão
 Que me tire o trabaio, a muié não!¹¹

11. BARBOSA; MOLES; SANTOS, 1953.

Já no hilário “Casamento do Moacir”, há um breque no clímax da música e, de repente, se inicia uma verdadeira cena de radioteatro entre o padre e uma mulher que estava assistindo ao casamento:

Antes do conjugue vobis
 Ora pro nobis
 Arguém de vodes
 Tem arguna coisa contra esses bodes?

Seu padre, seu padre, seu padre!
 Apare o casamento!

12. BARBOSA; MOLES, 1968.

O noivo é pai de sete arrebento,
 E fora o que tá pra vir!
 O pai é esse aí, o Moacir¹²

Mas isso não acontece somente nas composições assinadas com Osvaldo Moles. Embora também seja fruto dessa potente parceria que tem no radioteatro seu centro irradiador, a incorporação de falas e cenas nas canções se transformou em um dos elementos definidores do estilo inconfundível do compositor Adoniran. Por isso, pode ser encontrada em inúmeras canções assinadas exclusivamente pelo sambista e com outros parceiros, desde seus maiores sucessos até canções menos conhecidas, seja com finalidade cômica, dramática ou tragicômica. O exemplo mais famoso da utilização desse recurso de maneira cômica talvez seja o do recado que o Arnesto devia ter “ponhado” na porta:

Ói, turma, num deu p’a esperá
 Aduvido que isso num faiz má
 Num tem importância
 Assinado em cruz
 Porque num sei escrevê
 Arnesto¹³

13. BARBOSA; ALO-CIN, 1975.

Em “As mariposa”, temos o conhecido diálogo entre a “lâmpida” e a assanhada mariposa:

—Boa noite, lâmpida!
 —Boa noite, mariposa!
 —Permita-me oscular-lhe a sua face?
 —Pois não. Mas rápido, hein?, que daqui a pouco eles me apagam¹⁴

14. BARBOSA, 1974.

Em “Um samba no Bixiga”, depois da baita briga, quem fala após o breque é o Sargento Oliveira:

Carma, pessoar!
 A situação aqui tá muito cínica
 Os mais pior vai p’as Crínica.¹⁵

Já em “Iracema”, esse recurso é utilizado de maneira dramática, com fundo musical:

Iracema, fartavam vinte dias pra o nosso casamento, que nós ia se casar... Você atravessou a Consolação, vem um carro, te pega e te pincha no chão. Você foi pra assistência, Iracema. O chofer não teve culpa, Iracema. Paciência, Iracema. Paciência.¹⁶

Talvez o melhor exemplo de utilização tragicômica desse recurso seja o samba “Quem bate sou eu”, parceria de Adoniran com Artur Bernardo, em que, também com fundo musical, um desafortunado pede acolhida ao amigo após a explosão do seu barraco:

—Êta negão, o que é que houve?!

—Negão, vô te contá... Cheguei de fogo no barraco, fui acendê o fogão de querosene e ele ESCATABUM!... exproudiu...

—Tá vendo, negão?! Tá sempre de fogo! Eu agora não te guento mais...¹⁷

Isso é suficiente para evidenciar que, na obra musical de Adoniran Barbosa, essas falas e cenas não são de maneira alguma meros adereços dispensáveis, mas, ao contrário, são partes orgânicas e definidoras de suas canções.

É verdade que, a certa altura, já não se sabe mais o que veio primeiro, se o ovo ou a galinha. Mas o fato é que o tema da aversão ao trabalho, o humor, a crônica e a crítica social, assim como os erros propositais de português, elementos do estilo consagrado do *compositor* Adoniran, já estavam todos presentes desde o início da década de 1940 nos roteiros e personagens criados por Moles especialmente para o *radioator* Adoniran. Ao passo que “Saudosa maloca” e “Samba do Arnesto”, primeiros sambas em que Adoniran utiliza o seu “jeito certo de falar errado”, viriam somente dez anos depois.

Sendo assim, é imprescindível reconhecer e enfatizar o papel essencial de Osvaldo Moles na criação desse estilo característico, eternizado por Adoniran em seus sambas. Porém, isso também não significa de maneira nenhuma que Moles tenha sido o único grande responsável por tudo. Quando se trata de uma parceria tão fértil e dinâmica como essa, é praticamente impossível definir quem foi o responsável por cada uma das criações.

Seja lá como for, o fato é que não existiria Adoniran Barbosa sem Osvaldo Moles. E não é possível compreender o estilo consagrado do Adoniran compositor sem conhecer os roteiros e os personagens criados pela dupla Moles-Adoniran no universo do radioteatro.

15. BARBOSA, 1991.

16. BARBOSA, 1980.

17. BARBOSA; BERNARDO, 1956.

SEJA LÁ COMO FOR, O FATO É QUE NÃO EXISTIRIA
ADONIRAN BARBOSA SEM OSVALDO MOLES. E NÃO É
POSSÍVEL COMPREENDER O ESTILO CONSAGRADO DO
ADONIRAN COMPOSITOR SEM CONHECER OS ROTEIROS
E OS PERSONAGENS CRIADOS PELA DUPLA MOLES-
ADONIRAN NO UNIVERSO DO RADIOTEATRO.

MEMÓRIA VIVA

Mas, para nós, não bastavam os livros e os roteiros; não bastavam as partituras e as gravações. Desde o início, era preciso trazer à tona a memória viva de Adoniran Barbosa. Era preciso escutar, em primeira mão, as lembranças vivas de pessoas que conviveram intensamente com o saudoso mestre. Era preciso dar vida à pesquisa. Como era trabalhar com Adoniran? Como ele era no ambiente familiar? O que fazia no seu tempo livre? Enfim, quem é o homem que existe por trás do artista Adoniran Barbosa?

Nesses dez anos de pesquisa, tivemos o privilégio de conversar com:

- Sergio Rubinato, sobrinho de Adoniran, que guarda lembranças vivas da intensa convivência pessoal e profissional com o tio, principalmente na infância e durante os últimos treze anos de vida do artista.
- Esterzinha de Souza, estrela da era de ouro do rádio paulista, que nos anos 1950 foi cantora exclusiva do programa *Bangalôs e malocas*, cujo astro principal era Adoniran Barbosa.
- Jorge de Magalhães, locutor da Rádio Record nos anos 1950 e 1960, premiado com um troféu Roquette Pinto, que foi o narrador oficial do programa *Histórias das malocas*.
- Léa Camargo, atriz, que trabalhou com Adoniran nos anos 1950, no programa *Histórias das malocas* na Rádio Record, e também nos anos 1970, na primeira versão da novela *Mulheres de areia*, na TV Tupi.
- Carlinhos Vergueiro, músico e amigo próximo de Adoniran, que assina duas parcerias com o velho mestre: o consagrado “Torresmo à milanesa” e “Minha nega” – esta também com Paulinho Boca de Cantor.

- Eduardo Gudín, músico, que também teve amizade próxima com Adoniran, chegou a produzir alguns de seus últimos shows e é seu parceiro no samba “Armistício”.
- João Carlos Botezelli (Pelão), produtor musical e amigo de Adoniran, que produziu os dois primeiros LPs solos do compositor paulista, lançados em 1974 e 1975.

Além de pessoas que tiveram a oportunidade de conviver diretamente com Adoniran, em nossa trajetória de pesquisa entrevistamos também os mais importantes pesquisadores de sua obra: o biógrafo Celso de Campos Jr. e o músico Ayrton Mugnaini Jr.

Entre as incontáveis histórias que escutamos, uma das mais curiosas é o costume que Adoniran tinha de construir brinquedos com sucata. Confirmando a sua natureza de multiartista, desde jovem o artesão Adoniran construía bicicletinhas especialmente para presentear seus amigos mais queridos, de tal maneira que acabou se criando uma “legião das bicicletinhas” – Carlinhos Vergueiro e Antonio Candido, por exemplo, foram alguns dos sortudos. Já no final da vida, chegou até a construir um trenzinho e um parquinho completo, com roda-gigante e tudo.

O ESPETÁCULO

Uma vez que a atuação do Conjunto João Rubinato se fundamenta nesse intenso e cuidadoso trabalho de pesquisa, como seria possível apresentar toda essa riqueza ao público sem transformar o espetáculo em uma palestra ou em uma aula? Como integrar os frutos da pesquisa, artisticamente, no espetáculo?

Depois de alguns anos de experimentação e inspirados no nosso próprio objeto de pesquisa, surgiu enfim a ideia de transformar a apresentação em um verdadeiro programa de rádio, bem à moda antiga, todo roteirizado e conduzido por dois locutores. Com isso, os três planos da pesquisa – canções inéditas, radioteatro e memória viva – se transformaram em quadros que se alternam dinamicamente no interior do espetáculo. E o público se transformou em auditório, exatamente como acontecia nas antigas rádios. Depois de uma música, uma cena de radioteatro. E depois do radioteatro, abrimos espaço para que Sergio Rubinato possa conversar diretamente com o auditório, narrando algumas de suas lembranças relacionadas ao tio e por vezes respondendo a perguntas.

A criação desse ambiente radiofônico, com uma maneira toda particular de vestir, de falar, de tocar e de cantar, deu ao espetáculo um caráter teatral, com ar de viagem no tempo, bem propício para essa tão breve quanto profunda imersão na vida e na obra do saudoso mestre Adoniran Barbosa proposta pelo Conjunto João Rubinato.

Na apresentação realizada na Fundação Ema Klabin, em particular, o conjunto contou com a participação especial de Sergio Rubinato, sobrinho de Adoniran Barbosa, e de Toinho Melodia, cantor e compositor da velha guarda do samba de São Paulo.

Referências

- BARBOSA, Adoniran. As mariposa. In: BARBOSA, Adoniran. *Adoniran Barbosa*. São Bernardo do Campo: Odeon, 1974. 1 disco vinil, lado A, faixa 3. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MP9VoZNNiOw>. Acesso em: 17 set. 2020.
- _____. Um samba no Bixiga. In: BARBOSA, Adoniran. *Adoniran Barbosa: ao vivo*. Intérpretes: Adoniran Barbosa e Conjunto Talismã. São Paulo: RGE, 1991. Show gravado em 1979. 1 disco vinil, lado A, faixa 4.
- _____. Iracema. Intérpretes: Adoniran Barbosa e Clara Nunes. In: BARBOSA, Adoniran. *Adoniran e convidados*. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon, 1980. 1 disco vinil, lado B, faixa 4.
- BARBOSA, Adoniran; ALOCIN. Samba do Arnesto. Intérprete: Adoniran Barbosa. In: BARBOSA, Adoniran. *Adoniran Barbosa*. São Paulo: EMI-Odeon, 1975. 1 disco vinil, lado B, faixa 4.
- BARBOSA, Adoniran; BERNARDO, Artur. Quem bate sou eu. In: DEMÔNIOS DA GAROA. *Apaga o fogo Mané/Quem bate sou eu*. São Bernardo do Campo: Odeon, 1956. 1 disco 78 rpm, lado B.
- BARBOSA, Adoniran; CORDOVIL, Hervé. Duas horas da madrugada. In: CONJUNTO JOÃO RUBINATO. *Adoniran em partitura: 12 canções inéditas*. São Paulo: Associação Cultural Cachuela!, 2017. 1 disco-livro. Faixa 13 (“faixa relíquia”).

BARBOSA, Adoniran; MOLES, Osvaldo. O casamento do Moacir. In: DEMÔNIO DA GAROA. *Leva este*. São Paulo: Chantecler, 1968. 1 disco vinil, lado B, faixa 3.

BARBOSA, Adoniran; MOLES, Osvaldo; SANTOS, João B. dos. Conselho de mulher. In: BARBOSA, Adoniran (*Zé Conversa*). *Samba do arnesto/Conselho de mulher*. Rio de Janeiro: Continental, 1953. 1 disco 78 rpm, lado B.

BARBOSA, Adoniran; NORONHA, Paulo; CHAVES, Raymundo. Mamaô. Fac-símile da partitura original. In: CONJUNTO JOÃO RUBINATO. *Adoniran em partitura: 12 canções inéditas*. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2017. 1 disco-livro.

CAMPOS JR., Celso de. *Adoniran: uma biografia*. 2ª. ed. São Paulo: Globo, 2009.

MOLES, Osvaldo. [Charutinho Bilac]. [196-]a. 1 recorte de roteiro de programa de rádio, datilografado. Acervo Adoniran Barbosa.

_____. [Horoscópio: murcêgo]. [196-]b. 1 recorte de roteiro de programa de rádio, datilografado. Acervo Adoniran Barbosa.

_____. [Quexos e arrecamações]. [1967?]. 1 recorte de roteiro de programa de rádio, datilografado. Acervo Adoniran Barbosa.

MUGNAINI JR., Ayrton. *Adoniran: dá licença de contar...* São Paulo: Ed. 34, 2013.

TOMÁS BASTIAN é idealizador, diretor, pesquisador e produtor do Conjunto João Rubinato. Trabalhou muitos anos com tradições da cultura afro-paulista. Professor universitário de Filosofia desde 2011, possui graduação, mestrado e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente, pesquisa e trabalha com plantas medicinais. Foi diretor e coautor do disco-livro *Adoniran em partitura: 12 canções inéditas* (2017), álbum de estreia do Conjunto João Rubinato.

DAS IDENTIDADES PAULISTANAS À RETOMADA ANCESTRAL: PROCESSOS DE ATIVAÇÃO PELA IMAGEM E MEMÓRIA

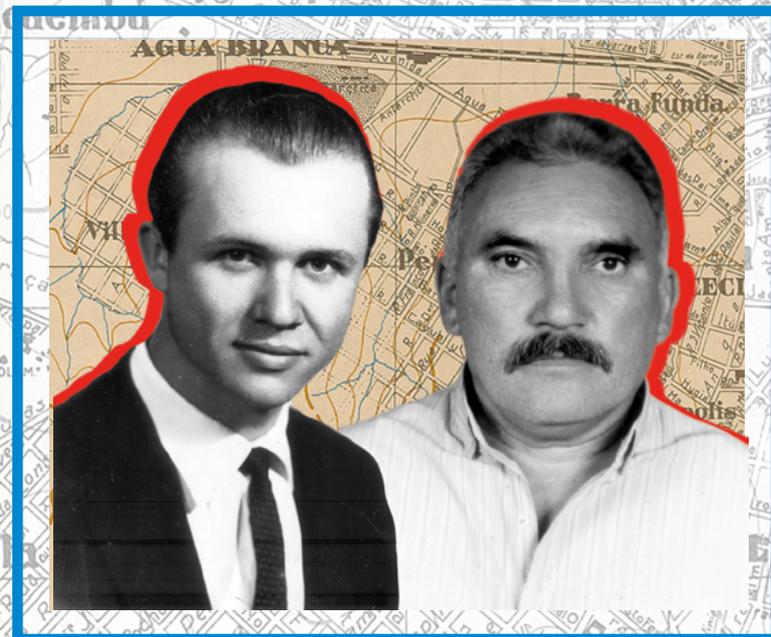
LÍVIA SILVA

Resumo

Este ensaio-crônica descreve o processo de execução da identidade visual do tema da programação de 2019 da Casa-Museu Ema Klabin: “Identidades paulistas”. Conta sobre o trabalho conjunto da equipe na prática de resgatar fotografias e nas subjetividades ao acessar suas ancestralidades, procurando também traçar uma pequena biografia das gentes que nos ajudam a pensar a constituição da cidade como um organismo plural.

Palavras-chave

identidade; ancestralidade; fotografia; memória; design gráfico; biografia.



1. No debate “O desafio do nacionalismo identitário”, realizado pelo Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP) no dia 24 de junho de 2015, o historiador Leandro Karnal nos contou que a noção de identidade é um projeto político essencialmente europeu ligado ao nacionalismo de século XIX, que deu base ao pangermanismo, ao chauvinismo francês, ao pan-eslavismo e também ao nazismo. Já no contexto de globalização, ele identifica

Insistimos, ao longo da história, em classificações e modos de criar uma possível carta de apresentação e posicionamento no mundo. No âmbito social, a controversa busca por identidade pode servir a projetos políticos autoritários e avessos à diversidade¹ e também ser uma importante ferramenta para fortalecer políticas de grupos marginalizados e das “maiorias minorizadas”.² Pode representar um vórtice incessante ao imaginarmos nossa interioridade. Mas para além de qualquer certeza, confio em afirmar: quando no singular, entramos em um lugar arriscado.

“Identidade paulistana” foi substancialmente percebido como um tema que permitiria proposições e desdobramentos inesgotáveis para se pensar a programação da Casa-Museu Ema Klabin naquele ano inteiro por vir. Ao partilhar nossas primeiras ideias e na preciosa prática de articulação horizontal que exercemos na instituição, nos penetramos por nossas ressonâncias e leituras, e surgiu a necessidade de um cuidado com o termo, com a palavra-política.

Uma identidade para uma cidade soa como um tropeço anunciado. Não cabe falar de identidade sem sua fluidez no tempo-espço e muito menos ignorar sua vasta composição: falamos de vários. O singular não suportaria o peso dessa complexidade, e, para tanto, contamos com o poder do acréscimo de uma consoante ampliadora. Decidimos, então, por “Identidades paulistas” e iniciamos – ironicamente – o processo de construir e reduzir em uma imagem os nossos anseios para o banner que estamparia a fachada do museu naquele ano.

Como designer gráfica – profissional que formaliza ideias visualmente – sempre me atendo ao pensamento primeiro que emerge na minha busca por referências, porque ele é carregado de figuras do imaginário social coletivo que podem não ser o melhor caminho, já que podem se tratar de reforço de estereótipos. Após listar ícones arquitetônicos, elementos da cultura material e imaterial, personalidades famosas, garoa e café, pensamos³ na relevância e necessidade de falar da cidade pelas suas pessoas. Mostrar aqueles que não foram alvo de holofote e que estão do lado oposto ao dispensar de apresentações da família Klabin. Indivíduos que merecem estar juntos contando essa história, de uma São Paulo real.⁴

O quadro *Operários* da pintora Tarsila do Amaral se faz presente nessa criação, visto que ambos se utilizam da ideia de um painel da nossa gente em suas distintas características. Entretanto, nossa versão não se debruça sobre a questão operária e na intensificação da industrialização na metrópole, tampouco retrata pessoas de uma mesma faixa etária que expressam, com seus olhares estáticos, a feição da massificação do trabalho. Enquanto Tarsila pinta um fundo de chaminés em funcionamento, escolhemos como plano comum que abarcaria os retratos um fragmento da planta da cidade de São Paulo em 1924:⁵ uma representação geográfica que, com suas linhas, deliberam e fronteiram espaços e se colocam como paradoxo ao eterno e poroso fazer-se humano retratado pelas pessoas.

O processo de produção contou com uma imersão nas ancestralidades dos funcionários da Casa-Museu para mostrar esses viventes em suas potências múltiplas como construtores e participantes da cidade de São Paulo. Nessa travessia em busca de retratos, passamos tanto por uma procura meramente mecânica pelas caixas guardadas e empoeiradas, como também pela revelação de fatores sociais e de relações com a memória,⁶ revelações nada incomuns para a fotografia que é, por definição, a escrita da luz.

tendências a diluição das identidades e também de um fortalecimento, a partir da ideia da xenofobia (DOURADO, 2015).

2. Termo cunhado por Lília Moritz Schwarcz (2020) para enfatizar que as minorias sociais estão relacionadas também a uma minoria na representação, postos políticos, cargos de destaque, posições de poder, para além de números absolutos.

3. Essa peça gráfica foi construída colaborativamente e, devido à autoria conjunta, flutuei entre a primeira e terceira pessoa.

4. Pego emprestado aqui e insiro no contexto paulista os termos de Ariano Suassuna (1990) no discurso de posse da Academia Brasileira de Letras que, valendo-se da concepção de Machado de Assis sobre a existência de um país real e um país oficial (caricato e burlesco), identifica o país real como o Brasil do povo, dos despossuídos e dos melhores instintos.

5. Planta da cidade de São Paulo, 1924. Instituto Geográfico e Cartográfico do Estado de São Paulo.

6. Podemos dizer que a memória está em constante manuten-

ção e sendo remexida, pois como nos fala o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, em conferência sobre “A morte como ritual”, em muitas sociedades (principalmente as baseadas nos cultos ancestrais), a morte não é sinônimo de rompimento de relações com os vivos, há uma continuidade fundamental. É pelo morto que se define o vivo e que se confere identidade aos grupos sociais, é como um dispositivo de criação de diferença entre os vivos.

O PROCESSO DE PRODUÇÃO CONTOU COM
UMA IMERSÃO NAS ANCESTRALIDADES DOS
FUNCIONÁRIOS DA CASA-MUSEU PARA MOSTRAR
ESSES VIVENTES EM SUAS POTÊNCIAS MÚLTIPLAS
COMO CONSTRUTORES E PARTICIPANTES DA
CIDADE DE SÃO PAULO

Acessar o maquinário fotográfico em seu surgimento era para poucos, o que nos fez confrontar com diferentes acervos familiares em quantidade, qualidade e conservação do material. Ao buscá-lo, verificamos que pode estar centralizado em figuras guardiãs da memória fotográfica familiar ou espalhados em várias mãos e localidades – fator que dificulta o acesso – e que geralmente se encontram em papel, com todos os traços do tempo.

Quanto ao caráter da fotografia, contrário ao “tudo fotografável e a qualquer instante” de hoje, muitos dos registros eram feitos em situações especiais e às vezes únicas no ano, demandando cuidados e preparos, a exemplo dos acontecimentos escolares, festejos e documentação pessoal. Imagens que ultrapassam seu caráter particular e trazem indícios colaboradores da memória, sociabilidade, vestimentas e costumes da cidade, ainda que estejamos falando de retratos e lidando com suas limitações de enquadramento.

Ao pensar na parcela menos técnica e mais relacional desse processo, acessar um passado mais remoto nos possibilitou encontrar fotografias de pessoas de que se tem vasto conhecimento sobre suas trajetórias, em detrimento de outras, cujas informações tangíveis são apenas rastros. Nesse sentido, além das presenças, entramos também em contato com algumas ausências, às vezes não planejadas. Reviramos e acordamos hiatos de nossa ancestralidade e memória num exercício que se revela aos que participaram e aos que acompanharam o processo.

Essa movimentação se fez ainda mais particular porque os envolvidos são funcionários de um museu que trabalham diariamente para conservar, investigar, divulgar e salvaguardar a memória de sua idealizadora e de seu acervo. Constantemente nos relacionamos com uma história que não é nossa e temos plena noção da importância do registro e da documentação. Com essa oportunidade, pudemos visuali-

zar nossas próprias narrativas de vida sob um outro olhar. Proposição de um contato com o adormecido, com as frestas, com o doloroso, vasculhando a nossa história e nos atravessando em muitos e diferentes lugares, nas presenças e nas ausências.

O contato com a fotografia tem esse atributo de nos ajudar a compreender tanto a cidade como compreender a si, nossas identidades. Não à toa, muitas localidades no México se utilizam de fotografias na construção dos altares que homenageiam os ancestrais e que compõem todo o aparato ritualístico de todo 2 de novembro e dias que o cercam, no *día de los muertos*, com essa mesma proposta de se conectar e aproximar passado e presente, de pensar um tempo cíclico e vivificar através de imagens e da mobilização de memórias.

Nesse intuito, ocuparemos este espaço para apresentá-los também em uma escrita breve. Poder contar dessas pessoas é uma forma de presentificar, de reconhecer, de driblar o esquecimento e de reinserir sujeitos em algo que extrapola suas próprias existências. É capaz de produzir relações potentes no resgate do que está marcado na memória de cada um e nos fragmentos espalhados por aí, emendando passagens e unindo esforços sensíveis de muitos. Fica-nos nítido como é intrínseco ao narrar alguém que se percorra suas ascendências e descendências como partes constituidoras de sua história, fazendo do que se pensa como identidade algo muito mais diluído e relacional do que um elemento dado.

As especificidades da cidade refletem as especificidades de cada um. São imigrantes, migrantes, locais, passantes, moradores, distintos interesses, gêneros, estruturas familiares, posses, trabalhos e gostos que em suas feitura, intercâmbios e vivências contribuíram na formação do que somos hoje. A seguir conheça aspectos de quem são e quem foram algumas dessas pessoas: desmascaremos as identidades!

Agradeço a Ana Cristina Moutela Costa, Cristiane Alves, Daniele Paro, Henrique Godinho, Paulo de Freitas Costa, Taína Luz e Thiago Guarnieri que se mobilizaram, contaram a história de seus ancestrais e se deixaram afetar nessa troca.

PROPOSIÇÃO DE UM CONTATO COM O ADORMECIDO,
COM AS FRESTAS, COM O DOLOROSO, VASCULHANDO
A NOSSA HISTÓRIA E NOS ATRAVESSANDO EM MUITOS E
DIFERENTES LUGARES, NAS PRESENCAS E NAS AUSÊNCIAS



Adão Pereira
de Freitas

Adão Pereira de Freitas nasceu em Nova Lima (MG), em 1900, e era um mineiro típico. Fez o curso primário em Marzagão (MG), mas logo teve que interromper seus estudos para auxiliar a família, trabalhando como ajudante na farmácia Zé dos Passos e depois como vendedor do Elixir Mangocaroba em Belo Horizonte. Com a gripe espanhola, mudou-se para Capela Nova de Betim, onde conheceu sua futura esposa Elisabeth, e, decidido a arrumar um bom emprego, prestou concurso para o Banco do Brasil, em 1923, passando em primeiro lugar e casando-se no ano seguinte. Teve longa carreira no Banco, atuando como gerente de agências em Piraju (SP), Pelotas (RS), Campo Grande (MS) e Santos (SP), até ascender à posição de diretor da Carteira de Exportação (Cacex) e, em seguida, de diretor da Companhia Siderúrgica Nacional, encerrando sua carreira no Banco Francês e Brasileiro, em São Paulo (SP). Teve três filhos e uma filha e, na aposentadoria, dedicou-se às leituras e a escrever diversos volumes de poesia.



Antônio Godinho
Lopes

Antônio Godinho Lopes, nordestino, veio para São Paulo com 19 anos. Buscava condição melhor de vida e, por isso, começou a trabalhar na Companhia Açúcar União, desempenhando as atribuições da faxina. Por seu empenho, chamou a atenção do diretor da empresa, que o incentivou a estudar e obter a habilitação para dirigir caminhão. Nas décadas de 1940 e 1950, andava por toda São Paulo em uma época em que a maioria das ruas eram de terra. Quantas vezes o caminhão encalhou em dias de chuva! Mas valia o esforço. Conseguiu comprar um lote de terreno no bairro Sapopemba. Construiu a casa com muito sacrifício e plantou no terreno árvores frutíferas, como mangueira, abacateiro e limoeiro. Casou-se com Luiza e teve quatro filhos: Judith, Elza, José e Iara.



Archimedes
Lombardi

Archimedes Lombardi, amante autodidata do cinema e da fotografia, registrou grandes acontecimentos de seus familiares, como os passeios pelas ruas do Ipiranga, bairro onde criou o Cineclub Ipiranga na Biblioteca Municipal Roberto Santos, que hoje tem uma sala de cinema com seu nome. No local, Archimedes projetou filmes em 16 mm gratuitamente por mais de trinta anos. Passava infinitas tardes conversando com todos que o visitavam em sua gráfica e era frequentador assíduo da tradicional pizzaria Castelões, no bairro do Brás. Foi premiado com o Colar Guilherme de Almeida pelos seus feitos pela cultura na cidade.

Argemiro Gomes da Silva, oriundo de Piancó (PB), chegou a São Paulo tão novo que seu primeiro maior desejo era ter idade suficiente para beber uma cerveja no bar, assim como os adultos ao seu redor o faziam. Parece que o calor de sua cidade sempre o acompanhou, pois, não importa o clima, bermuda e chinelo é a vestimenta oficial, junto de seus vários anéis e colares. Cultivou seu apreço pelo forró e Luiz Gonzaga a vida toda. Veio para São Paulo pela promessa de prosperidade da cidade locomotiva do Brasil, onde trabalhou como feirante e metalúrgico, função esta que o fez perder a visão de um olho em acidente trabalhista.



Argemiro Gomes da Silva

Elisabeth Britto de Oliveira, nascida em Nazaré (BA), em 1903, tinha grande orgulho de ser baiana. Ainda criança perdeu a mãe Laura, morta no parto de sua irmã caçula, e passou a ajudar o pai na criação dos irmãos menores. Logo depois estudou em colégio interno de freiras francesas, até o pai casar-se novamente, quando a família se mudou para Betim (MG), onde encontrou Adão Pereira de Freitas, com quem se casou em 1924. Tiveram quatro filhos e dezenove netos, aos quais se dedicou com carinho e generosidade, além de ser exímia crocheteira. Após a aposentadoria do marido, passaram a residir alternadamente no Rio de Janeiro e São Paulo, evitando os excessos de frio e calor das duas cidades.



Elisabeth Britto de Oliveira

Emília Cândida Rocha, natural de Nova Lima (MG), era avó materna de Adão Pereira de Freitas, com quem pouco conviveu, por ter falecido quando ele ainda era criança. Apesar disso, ele guardava com carinho a foto da avó que encontrou em meio aos papéis de seu pai, após a morte deste.



Emília Cândida Rocha

Floripes Marcelina Augusto nasceu no sábado de carnaval no bairro do Sumaré. Teve doze irmãos dos quais apenas quatro (com ela) sobreviveram às precárias condições em que viviam. Devido a separação de seus pais e a febre tifoide que sua mãe contraiu, Floripes e sua irmã caçula foram morar com a madrinha e, após a recuperação da mãe e com poucas condições financeiras, passaram a pedir ajuda de porta em porta. Conseguiram alugar uma casa em um cortiço, graças ao emprego de sua mãe como lavadeira e por suas saídas pela manhã para catar latas e juntar esterco para vender. Trabalhou na Cotonifício Guilherme Giorgi e como doméstica. Aos 26 anos se casou com Pedro Augusto, constituiu família de três filhas e um filho, e viu nascer doze netos e cinco bisnetos. Viveu a maior parte desses anos como dona de casa e deixou a seguinte lição para quem quis com ela aprender: “só se é feliz quando fazemos a felicidade dos que amamos”.



Floripes Marcelina Augusto



Ihany Moutela Costa

Ihany Moutela Costa nasceu em 19 de outubro de 1918, no Rio de Janeiro, filha de Hercília Carneiro Moutela (filha de agricultores) e João da Silva Moutela Filho (filho de imigrante português, de Estarreja, Portugal). Seu pai era comerciante de materiais de metalurgia para iluminação de candieiro para gás e eletricidade. A família toda residia no Rio de Janeiro. Quando seu pai adoeceu, lhe foi recomendado viver em região de montanhas. Yany muito jovem o acompanhou e eles foram viver em São José do Barreiro (SP). Eles se estabeleceram como comerciantes produzindo e vendendo pães. Conheceu Ademar Soares Costa, com quem se casou e deu continuidade ao comércio de pães e armazém em São José do Barreiro. Além de bordar e fazer crochê, foi exímia jardineira, cultivava e colecionava plantas. Ademar também se tornou um produtor de carvão. A maior parte de sua família aos poucos se mudou para as cidades do Vale Histórico e Vale do Paraíba.



Joaquim José Costa e Cecília Soares Costa

Joaquim José Costa nasceu em 30 de março de 1863 em São Pedro do Sul (Portugal). Veio para o Brasil e se estabeleceu em São José do Barreiro (SP), como produtor rural de café. Se casou e teve cinco filhos homens do primeiro casamento. Perdeu sua primeira esposa e se casou com **Cecília Soares Costa**, nascida em Rezende (RJ), em 15 de fevereiro de 1886, que foi indicada para se casar com ele e cuidar dos seus cinco filhos pequenos. Após o casamento, o casal tem mais outros seis filhos, sendo cinco homens e uma mulher. Criam todos estes filhos em uma fazenda.



Manoel Costa

Manoel Costa nasceu em Rancharia, no interior de São Paulo, e veio para a cidade grande aos 12 anos com a família. Menino deslumbrado, adorava passar os domingos assistindo a matinê do cinema do bairro, Vila Santa Isabel, na zona leste. Foi com o cinema que começou a se interessar pela arte. E, assim, decidiu estudar teatro. Encenou muitas peças com grupo de teatro amador e até chegou a ganhar prêmios. Casou-se com Judith Godinho Lopes e teve dois filhos, Henrique e Denise. Se aposentou como professor de educação artística e decidiu abrir uma lojinha de artesanato. No seu ateliê cria as mais lindas peças que ele talha manualmente em madeira. E, ainda hoje, com 75 anos, sonha em voltar a subir num palco.

Osmair Guarnieri nasceu na Cidade Joia da Alta Sorocabana, Pirapozinho (SP). Passou parte de sua infância em Presidente Prudente e aos 9 anos foi morar com seus tios em Maringá (PR) para trabalhar na roça após seu pai ir para o Carandiru. Ligado ao trabalho desde muito novo para sustento da família, começou a trabalhar com metalurgia aos 14 anos de idade, quando voltou para São Paulo, constituindo família e alimentando o sonho que foi realizado depois de muito esforço em poder ter uma chácara para alimentar sua paixão na lida com a terra.

Quitéria Maria do Espírito Santo, nascida em Paratama (PE), dedicou-se à vida no sítio e à família. Ao lado do marido Cesar Leonel cultivava a agricultura e criava gado e porcos. A criação de galinha, peru e galinha-d'angola era cuidada pessoalmente por ela e servia ao consumo da família. O casal teve sete filhos, quatro homens e três mulheres que ajudavam na roça, nos cuidados com as criações e demais tarefas. Seus filhos foram trazidos ao mundo pelas mãos de sua mãe, dona Josefa, a Mãe Zefa parteira da região, como era conhecida. No ano de 1932, período da Revolução de 1930, grávida do filho Genésio Leonel, enfrentou uma das piores secas da região, sofrendo muita privação. Era uma mulher alta, de porte elegante e exímia cozinheira.

Sandra Aparecida da Silva trabalhou durante grande parte da sua vida com pessoas em situação de vulnerabilidade e na área da deficiência mental. Essa é a questão central do que a motiva estar nesse mundo. Foi assistente social do Centro de Referência de Assistência Social (Cras), no repasse de programas sociais, da Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais (Apeae) de São Bernardo, São Caetano do Sul e Diadema e hoje em dia trabalha voluntariamente com educação. Pensar em práticas de sustentabilidade e reaproveitamento de água e de materiais é algo que a faz conhecida entre os seus. Reproduz, em seus momentos de pausa, o crochê que aprendeu com sua mãe e que é prática de grande parte das mulheres da família, tendo sido sustento de muitas no passado.

Sebastião de Oliveira Filho, nascido em Santa Cruz das Palmeiras (SP), caçula de sete irmãos e órfão ainda criança, foi criado por uma tia e uma prima. Gerente nas lojas Pernambucanas, morou em Colina (SP), onde conheceu sua esposa Maria Crézia Paro de Oliveira. Juntos estabeleceram sua família, com duas filhas e três netos, no bairro de Guaianases, extremo leste paulistano. Com sua voz marcante de locutor, trabalhou com publicidade em carro de som até se aposentar.



Osmair Guarnieri



Quitéria Maria do Espírito Santo



Sandra Aparecida da Silva



Sebastião de Oliveira Filho



Zenilde Paro

Comunicativo, brincalhão e de amizade fácil, gostava da vida simples. Ao som da vitrola ou do violão, contemplava o céu e o movimento da rua pela porta da sala. Estar cercado por sua família e seus animais de estimação foi seu maior motivo de gratidão a Deus. O amor foi o seu grande legado.

Zenilde Paro nasceu em Colina (SP). Era a segunda entre os cinco irmãos, fazendo parte de uma família de descendência italiana numerosa e festiva. Trabalhou por um período na padaria de seu pai, se formou no então denominado curso normal (magistério) e atuou na educação primária. Era uma pessoa alegre, que adorava dançar, ouvir música e frequentar festas e bailes com seus amigos. De origem católica, ensinava para seu filho e seus sobrinhos o costume de rezar antes de dormir. Deixou para seu marido, filho e demais familiares a memória de ser uma pessoa amorosa e determinada, que aproveitou a vida da melhor maneira possível.

Referências

DOURADO, Flávia. O nacionalismo identitário em foco. *IEA*, 17 jul. 2015. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/noticias/nacionalismo-identitario>. Acesso em: 1º set. 2020.

SCHWARCZ, Lília Moritz. Maiorias minorizadas: a democracia no Brasil como “mal-entendido”. *Nexo*, 8 set. 2020. Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/colunistas/2020/Maiorias-minorizadas-a-democracia-no-Brasil-como-%E2%80%9998mal-entendido%E2%80%9999>. Acesso em: 15 set. 2020.

SUASSUNA, Ariano. Discurso de posse. *Academia Brasileira de Letras*, 9 ago. 1990. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discurso-de-posse>. Acesso em: 5 set. 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A morte como ritual. *Café Filosófico CPFL*. YouTube, 26 jul. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LW0ojNmrF68&t=1867s>. Acesso em: 10 out. 2019.

LÍVIA SILVA é designer gráfica da Casa-Museu Ema Klabin. Vive em eterno flerte com todo tipo de expressão visual e social. Atualmente se especializa em Estudos Brasileiros pela Faculdade de Sociologia e Política de São Paulo.

Os retratos que estampam este volume do Cadernos da Casa-Museu Ema Klabin

Mina Klabin, Eva Klabin, Hessel Klabin e Ema Klabin entre antepassados da equipe da Fundação Ema Klabin: Adão Pereira de Freitas, Antônio Godinho, Archimedes Lombardi, Argemiro Gomes, Cecília Soares Costa, Elisabeth Oliveira de Freitas, Emília Pereira, Eugenia Andrade de Lima, Floripes Marcelina Augusto, Hercília Carneiro Moutela, Içamo Sasagima, Ihany Moutela Costa, Joaquim José Costa, Julio Moutela, Manoel Costa, Maria Fernandes Elizei, Olívia Moutela, Osmair Guarnieri, Quitéria Maria do Espírito Santo, Sandra Aparecida da Silva, Sebastião de Oliveira Filho, Sebastião Elizei, Valmir de Sousa Barbosa e Zenilde Paro.





HOMENAGEM A GILDA DE MELLO E SOUZA

Barra Funda

BOM RETIRO

Canindé

Campos

Hyzeos

STACECILIA

EPHIGENIA

Perdizes

Hygienopolis

V. Buarque

BR 12

BELEMZINHO

Marco

Pacaembu

CONSOLACAO

Hippodromo

Bexiza

BELLA VISTA

HOMENAGEM A GILDA DE MELLO E SOUZA

Villa America

LIBERDADE

CAMBUCY

Acclimação

Paraizo

Villa Deodoro

Jardin Paulista

VILLA MARIANNA

Ypiranga



APURANDO O OLHAR: HOMENAGEM À DONA GILDA

CELSO LAFER

Abertura de mesa de encerramento da homenagem à dona Gilda de Mello e Souza, organizada pela Casa Museu Ema Klabin em 6 de dezembro de 2019

Esta mesa encerra um dia de trabalhos e atividades dedicados a estudar e analisar as múltiplas vertentes do percurso de dona Gilda de Mello e Souza. É uma mesa conclusiva de homenagem que conta com a participação dos professores Renato Janine Ribeiro, Jorge Coli e Walnice Nogueira Galvão.

Todos eles darão um depoimento sobre a importância e o significado do relacionamento que tiveram com dona Gilda. Walnice, em particular, vai dar um cunho especial à sua exposição, narrando a sua experiência como organizadora de um livro póstumo de dona Gilda, *A palavra afiada*, publicado pela editora Ouro sobre Azul em 2014. Foi uma empreitada de grande qualidade, e Walnice explicará o modo pelo qual, com o apoio do professor Antonio Candido, resgatou para a satisfação dos leitores e admiradores de dona Gilda muitos de seus textos que estavam dispersos e de difícil acesso.

Vou dividir a minha exposição em duas partes. Na primeira realçarei porque dona Gilda merece todas as homenagens, com observa-

ções preliminares sobre o quanto pessoalmente me beneficiei do privilégio de com ela ter tido uma longa convivência.

Na segunda vou destacar a partir do exposto na primeira parte a contribuição que dona Gilda, com seu entendimento das artes plásticas, deu para a elaboração da identidade intelectual da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, que tenho a satisfação de presidir.

1

Dona Gilda foi uma personalidade única pela maneira com a qual convergentemente uniram-se a sua *persona*, a maneira pela qual era vista e identificada no espaço público, e as características intelectuais que definiram o seu percurso.

Destaco assim a qualidade da sua escrita, a argúcia de suas análises, a sensibilidade estética de grande originalidade que se casavam com o seu encanto pessoal. Este se somava à elegância de sua beleza e aura de sua presença, ao qual também se adicionavam uma personalidade firme em momentos politicamente difíceis. Cabe igualmente sublinhar a nota da precursora na lida com a condição feminina nos processos de transformação da sociedade contemporânea, em especial no Brasil na qual viveu e atuou. Como se isso tudo não bastasse, é preciso realçar a generosidade de dona Gilda no trato com as pessoas, os alunos, os amigos e a família. Disso falarão os demais integrantes desta mesa, como sempre falam as numerosíssimas pessoas que foram acalentadas pela sua generosidade.

Não fui formalmente aluno de dona Gilda, como o meu fraterno amigo, o professor Tercio Sampaio Ferraz Jr., que integra e preside o Conselho da Fundação Ema Klabin, mas com ela tive o privilégio de conviver desde jovem e com ela muito aprendi, beneficiando-me da amizade que me uniu ao casal Antonio Candido – pois dele fui aluno, como a Walnice.

Frequentei com assiduidade o apartamento da rua Frei Caneca, a casa da rua Dona Alice, posteriormente transformada em rua Bryaxis, e o apartamento da Eugênio de Lima.

Residências em que seu bom gosto transparecia na disposição das coisas e também o “espírito das roupas” sobre as quais escreveu e sabia envergar nas diversas fases da sua vida.

Acho também que o fato de minha mãe ter sido vizinha dos pais de dona Gilda em Araraquara e de ela ter convivido na “morada do sol” com o meu tio Horácio Cherkassky foi pano de fundo que contribuiu para a nossa amizade.

1. MELLO E SOUZA, 1979.

2. *Isto é*, 2 jan. 1980, pp. 42-43.

Deu-me antenas adicionais para entender uma “grande dama de Araraquara” e saber algo mais sobre tio Pio e o seu relacionamento com Mário de Andrade, figura fundamental na formação de dona Gilda e um tema recorrente do seu percurso de arguta estudiosa, *inter alia*, de sua poesia e de *Macunaíma*, no notável *O tupi e o alaúde*,¹ que resenhei quando da sua publicação.²

2

Há também uma razão própria que adiciona um elemento a mais nesta mesa em homenagem à dona Gilda e que diz respeito à contribuição que deu para a elaboração da identidade cultural da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

Dona Gilda conheceu tia Ema em companhia do professor Antonio Candido. Frequentou esta casa da rua Portugal quando era uma residência aberta ao convívio cultural, como posso dar testemunho. Apreciou assim o ambiente e suas obras, assim como a maneira de ser de tia Ema.

Depois do falecimento de tia Ema e na fase inicial de implantação da Fundação que ela criou – e para a qual destinou sua coleção –, um passo prévio foi o de pensar a elaboração de sua identidade cultural, ou seja, como singularizá-la no mundo dos museus brasileiros.

Tratava-se de um desafio, pois a sua coleção, por si só, não oferecia um caminho como é o caso do Museu Lasar Segall, que menciono porque também é um museu que diz respeito à nossa família. Teve a sua origem na ação de dona Jenny Klabin Segall, uma das primas de tia Ema com a qual tinha grandes afinidades.

Com efeito, a obra do grande artista e sua significativa participação no expressionismo alemão e no movimento modernista brasileiro acabaram configurando com naturalidade a identidade e o foco do Museu Lasar Segall.

A coleção de obras de tia Ema não tinha um foco identificador, como por exemplo, a de uma coleção dedicada ao modernismo brasileiro ou a um período da pintura, como o Impressionismo, a arte holandesa. É uma coleção que, assim como a de sua irmã Eva, que deu origem no Rio à Casa-Museu Eva Klabin, caracteriza-se por um acervo de grande qualidade, porém muito diversificado.

O acervo de tia Ema é uma “sinfonia de objetos” como a qualificou com qualidade e argúcia Paulo Costa, nosso dedicado curador no seu pioneiro livro de 2007, publicado pela editora Iluminuras.³

3. COSTA, 2009.

Para pensar o significado desta sinfonia de objetos, poucas pessoas teriam melhor aptidão do que dona Gilda.

Com efeito, na trajetória intelectual da dona Gilda, no seu método de análise sobressai o primado do visual. Como observa Walnice no estudo a ela dedicado no volume coletivo *Gilda, a paixão pela forma*,⁴ o visual comanda a sua percepção.

Comandava também a sua maneira de lecionar. Tercio, como mencionei, foi seu aluno no Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Recordo que o curso de estética que fez tinha por base Francastel, mas era todo montado em slides de quadros que ela projetava e cujo alcance sabia transmitir muito além das palavras e dos textos, esclarecendo o uso do espaço, das formas e das cores.

Não é por acaso que o arguto ensaio que dona Gilda dedicou à Clarice Lispector se intitula “O vertiginoso relance”. Tem como ponto de partida esmiuçar como a apreciação sensível do real se transmuda na apreensão das essências e do tempo. Tive a oportunidade de ouvir dona Gilda realçar este aspecto quando ela estava elaborando o ensaio que foi publicado em 1963 e que, subsequentemente, integrou o seu livro *Exercícios de leitura*.⁵

Naquela ocasião, em função de meu interesse por aquilo que ela contava, dona Gilda teve a generosidade de me oferecer *A moda do século XIX: ensaio de sociologia estética* – a sua tese de doutorado que tinha sido publicada em 1950 como uma separata da *Revista do Museu Paulista*. Li com encantamento a inventividade de sua análise na singela separata que mais adiante reli, ainda com maior prazer, quando foi republicada em 1987, pela Companhia das Letras, com ilustrações adicionais e apurada apresentação gráfica, fruto do engenho e arte de sua filha Ana Luisa Escorel, com o sugestivo título *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. A edição de 1987, que vem sendo republicada, faz plena justiça à relevância do primado visual que comanda a sua percepção.

Naquela época, também por sugestão de dona Gilda, li ensaios de Simmel sobre cultura feminina e o livro de Viola Klein, *The feminine character: history of an ideology*, que integrava a bibliografia de sua tese de doutorado. Foi minha primeira imersão mais elaborada sobre os desafios da condição feminina no século XX, que dona Gilda, como aponteí, soube deslindar com sucesso e superioridade.

O visual efetivamente comanda os múltiplos e diversificados exercícios de leitura de dona Gilda e é naturalmente constitutivo de suas análises sobre as artes plásticas. Estas propiciam, no olhar das

4. GALVÃO, 2007.

5. MELLO E SOUZA, 1980.

6. MELLO E SOUZA, 2005.

7. MERLEAU-PONTY, 1964.

8. MELLO E SOUZA, 1980.

9. MELLO E SOUZA, 1980.

10. MELLO E SOUZA, 2005.

11. LAFER, 2015.

obras – de suas linhas, cores e volumes –, como observa Octavio Paz, “*los privilegios de la vista*”. No caso de dona Gilda, este olhar alcança com naturalidade o cinema ao qual dedicou luminosos ensaios. Permito-me lembrar a transversalidade de suas “Notas sobre Fred Astaire”, que veio a integrar os ensaios reunidos em *A ideia e o figurado*.⁶

A pintura celebra o enigma da visibilidade como sublinha Merleau-Ponty em *L’oeil et l’esprit*,⁷ um ensaio admirável do grande pensador da fenomenologia da percepção, que li por instigação de dona Gilda.

Dona Gilda se dedicou a decodificar os enigmas da visibilidade nos admiráveis textos que dedicou às artes plásticas.

Destaco, para exemplificar, a argúcia com a qual, analisando a obra de Almeida Jr., desvendou a sua originalidade ao captar na dinâmica dos gestos o caipira paulista e sua verdade (“Pintura brasileira contemporânea: os precursores”).⁸ Entre os muitos textos de dona Gilda sobre artes plásticas, quero lembrar “Vanguarda e nacionalismo na década de vinte”⁹ e “Lasar Segall e o modernismo paulista”.¹⁰ Destaco estes dois textos não só porque tive o privilégio de ouvir dona Gilda quando ela os estava elaborando, mas também porque ela foi a interlocutora que guiou os meus passos nos trabalhos que dediquei a Lasar Segall, que foram reunidos no meu livro *Lasar Segall, múltiplos olhares*.¹¹

Dona Gilda acompanhou com generosidade a redação do meu texto “Particularismo e universalidade: o judaísmo na obra de Lasar Segall” de 1986 que a ela é dedicado. Neste texto, sublinho como em Lasar Segall se deu a passagem do *ouvir* da tradição judaica para o *ver* das modernas artes plásticas, ou seja, como se abriram para o primado do visual o seu percurso e obra. “Aquarelas de Segall: olhar sereno, olhar afito, múltiplos olhares” foi o título da minha tentativa de decodificar a unidade e a diversidade dos enigmas da visibilidade de sua grande obra. Na origem foi a introdução do catálogo de uma exposição de aquarelas de Segall, no Museu Lasar Segall em 2006, do qual fui curador. O catálogo, por iniciativa de Vera d’Horta e minha, foi dedicado a dona Gilda como uma homenagem conjunta “à memória dessa nossa mestra do olhar”.

Mário de Andrade, como destaquei, foi uma figura fundamental no percurso de dona Gilda, e foi com o lastro de seu conhecimento que escreveu em ensaio ora recolhido em *A ideia e o figurado* sobre sua coleção e o significado que teve na sua vida, como testemunha, viajante, pesquisador e colecionador. Nela se reconhecia, refazendo pelo olhar o grande *puzzle* de sua vida, ao mesmo tempo que, no enigma da sua visibilidade, chegava mais perto do Homem e do Mundo. A relação entre o colecionador e a sua coleção explica a natureza de seu colecionismo.

Foi esta percepção de dona Gilda sobre a relação colecionador/coleção que nos guiou nos momentos iniciais da implantação da Fundação, na definição dos contornos da identidade cultural da nossa Casa-Museu.

Com efeito, na segunda metade da década de 1990, nas discussões que tivemos Paulo Costa e Marcelo Matos Araújo, partimos com ajuda de dona Gilda da relação colecionador/coleção para identificar, no tema do colecionismo, o caminho para a identidade cultural da Fundação.

Marcelo, que em vida da tia Ema, e com a sua colaboração, preparou a primeira listagem das obras de sua coleção, indicou que esta resultou da intencionalidade do seu olhar. O livro de Paulo, que já mencionei, comprovou mais adiante os propósitos que a animaram a colecionar, a partir da segunda metade dos anos quarenta, a “sinfonia de objetos” que assinalam o seu acervo. O livro coletivo de 2017 sobre a diversidade e a qualidade das múltiplas vertentes dos seus acervos mais significativos permite inserir a especificidade da coleção de tia Ema no âmbito do colecionismo.

No texto de abertura do livro *A coleção Ema Klabin*,¹² esbocei uma tentativa de decodificar os enigmas da visibilidade dos seus acervos, configuradores da especificidade do seu colecionismo. Sublinhei que, em função da sua maneira de ser, dos interesses culturais de sua família – a cultivada geração da família Klabin-Lafer que integrou –, das suas experiências de vida e das inúmeras viagens que fez a diversificados quadrantes culturais, do seu domínio de várias línguas, tudo isto em conjunto, convergiu para que a sua coleção viesse a expressar um apurado e bem-sucedido olhar estético. Este traduziu o ânimo de ver o Brasil na perspectiva do mundo e ver o mundo na perspectiva do Brasil. Daí a relação coleção/colecionador que caracteriza o seu colecionismo.

O meu vizinho da rua Escócia, John McNaughton, é um grande apreciador da coleção de tia Ema, e com ele tenho trocado correspondências sobre o seu significado. John a compara com outras casas-museu de qualidade nos Estados Unidos e Europa, destacando a imbricação coleção/colecionador. Numa das correspondências mais recentes, John me enviou textos de Valéry sobre museus e também trocamos ideias sobre a *durabilidade* inerente ao *work* que se objetiva em obras de arte, como aponta Hannah Arendt em *A condição humana*.

Numa das suas observações, diz Valéry que um museu – como esse da Casa-Museu Ema Klabin – adquire vida pelo anseio de quem nele entra e experiencia o olhar de quem vê aquilo que nós frequentemente perdemos de vista. A observação de Valéry está em sintonia com o comando do visual que norteia dona Gilda.

12. COSTA, 2017.

Valéry escreveu textos para a fachada do Palais de Chaillot, que foi construído para a exposição de 1937. Tia Ema, com a sua irmã Mina e o seu pai Hessel o visitou naquela ocasião na sua última estadia europeia antes da guerra, como me informou Paulo Costa, que é um zeloso cuidador dos papéis e anotações do arquivo de tia Ema.

Os frequentadores da Casa-Museu Ema Klabin têm, assim, para evocar um dos textos de Valéry para o Palais de Chaillot, acesso como queria a sua instituidora a: “*Choses rares ou choses belles, ici savamment assemblées, instruisent l’œil à regarder, comme jamais encore vues, toutes choses qui sont au monde.*”

Referências

COSTA, Paulo de Freitas. *Sinfonia de objetos*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. (Org.). *A coleção Ema Klabin*. São Paulo: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, 2017.

GALVÃO, Walnice. “Um percurso intelectual”. In: MICELI, Sergio; MATTOS, Franklin de (Orgs.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

LAFER, Celso. *Lasar Segall: múltiplos olhares*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2015.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *O tupi e o alaiúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

_____. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

_____. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L’œil et l’esprit*. Paris: Gallimard, 1964.

CELSE LAFER é professor emérito da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo e diretor-presidente da Fundação Cultural Ema Klabin.

EM TORNO DE A PALAVRA AFIADA

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO

Vou tecer alguns comentários em torno do livro póstumo de Gilda de Mello e Souza, *A palavra afiada*, que tive a honra de organizar.

Um dia, em casa de Antonio Candido – Gilda tinha nos deixado há pouco –, Ana Luisa Escorel, a primogênita do casal, que mora no Rio de Janeiro e estava de passagem por São Paulo, perguntou-me se eu toparia juntar as entrevistas de Gilda para preparar um livro, em que ela mesma estava interessada, a fim de publicá-lo por sua editora, a Ouro sobre Azul. Não demorei para responder, aceitei logo, mas fui devagar encetando a pesquisa, achando uma entrevista aqui outra ali, lendo-as e sobretudo refletindo.

Entre a proposta e a publicação do livro, decorreram oito anos. Mas todo trabalho que faço tem duração aproximada: a edição crítica de *Os sertões* levou oito anos, a correspondência de Euclides quase isso, e assim por diante. Ao trabalho intelectual podemos aplicar a observação de Pierre Bourdieu de que o tempo da cultura não pode ser comprimido, que leva mesmo décadas, séculos, milênios até. Estamos

tão habituados à aceleração desvairada de nosso tempo que vivemos o instantâneo sem nem perceber. Basta olhar para a televisão para verificar como as pessoas sabem tudo e tem opiniões que não precisam de reflexão, que são formuladas no ato. Que não sai coisa que preste, nem é preciso dizer.

Enquanto coletava as entrevistas, foram aparecendo outros escritos de Gilda de que ninguém, nem eu, tinha-se dado conta que existiam. Permaneciam inéditos porque fugiam ao cunho extremamente coeso, coerente e unitário que ela dava aos livros em que reunia seus ensaios. Esses textos agora encontrados eram excelentes, mas num certo sentido marginais. Marginais apenas a seus livros, é claro, não a suas meditações e cismas. Assim foi surgindo um respeitável conjunto de “dispersos e inéditos”, como são tecnicamente chamados os escritos que saíram em periódicos mas não foram recolhidos em livros.

Não foi só isso, porém. Marcos de Moraes, a maior autoridade em epistolografia do país, especialista em correspondência em geral, mas com ênfase na de Mário de Andrade, repassou-me as cartas de Gilda a Mário, recomendando a publicação.

Foi ele quem organizou aquela que é a mais magnífica troca epistolar da literatura brasileira, a correspondência entre Mário e Manuel Bandeira. Há mais de quarenta anos tínhamos a parte de Mário, que Manuel Bandeira tinha publicado pessoalmente. Marcos publicou a troca completa, com as respostas de Manuel Bandeira, acompanhada por estudos aprofundados de tudo o que os dois tratavam informalmente, o que resultou num aparato crítico monumental. Na ocasião, houve comentários negativos ao tamanho do aparato, houve leitor que decidiu ser um exagero. Tanto que Marcos me perguntou se eu achava que ele havia exagerado. Respondi que depende da correspondência... Uma correspondência qualquer não precisa de muito aparato, mas a mais importante troca de cartas da literatura brasileira certamente merece todo o aparato crítico possível. Há que ter critério, apenas.

Pois bem. Consultei Marcos e ele opinou que eu deveria sim incluir as cartas de Gilda a Mário, que lá estão no Instituto de Estudos Brasileiros, o IEB-USP, entre as 8 mil cartas que constituem a correspondência passiva de Mário.

E ainda havia os quatro contos que Gilda publicou, quando ainda estava experimentando a mão, antes de se dar conta de que sua realização plena se verificaria no ensaio crítico e não na ficção. Aliás, nisso não destoando da equipe da revista *Clima*, de que ela fazia parte, e que elevou o ensaio periodístico a outro nível.

Bom, como veem, era um material heteróclito. Mas aos poucos foi-se delineando a possibilidade (se Antonio Candido e Ana Luisa estivessem de acordo, é claro) de montar um livro em quatro partes. Essas partes seriam: 1. As entrevistas; 2. Os dispersos e inéditos; 3. As cartas a Mário; e 4. Os contos.

Restava submeter meu plano de publicação a Antonio Candido, antes de Ana Luisa. Deixei todo o material com ele, que depois de algum tempo me chamou para dar seu veredicto: estava tudo aprovado, o projeto era ótimo, não faltava nem sobrava nada, não havia lacuna a preencher nem excesso a ser podado, a não ser... E lá veio o veto: os contos não poderiam ser publicados de jeito nenhum, porque de nível muito inferior ao restante do material. Não havia outro jeito senão curvar-me ao veto de Antonio Candido. Ele foi inflexível.

Quando Ana Luisa recebeu o material, concordou também com o desiderato de Antonio Candido.

Estabelecido o corpus, passei à elaboração propriamente editorial.

Foram meses, se não anos, de visitas a Antonio Candido. Ele ajudou muito e de todas as maneiras possíveis. Por exemplo, se o recorte estava corrompido ou era pouco legível, ele procurava outras cópias em seus “arquivos implacáveis”. E também vasculhou tudo o que foi possível nos papéis de Gilda – que não era tão organizada quanto ele e relegava anotações e planos de futuros trabalhos a pastas e caixas, sem mexer mais neles. Foi assim que Ana Luisa achou, decifrou, organizou e publicou um velho projeto de sua mãe, que ficara incompleto e que era a edição da correspondência de Mário com Pio Correa. Resultou um volume caprichado e suntuoso, encadernado e em papel couchê, completado por ilustrações e fotos. Em tempo: foi na chácara de Pio Correa em Araraquara que *Macunaíma* foi escrito.

Antonio Candido era direto nas instruções: “Traga um lápis... só faça emendas a lápis, para podermos apagar depois...” E não era só lápis, eu tinha que levar apontador de lápis também. Provavelmente é algo de que ninguém mais se lembra, penso, mas por sorte eu tinha acabado de ganhar um apontador, de uma amiga checa que mora em Praga e me submerge em *memorabilia kitsch* de Kafka. Tudo porque uma vez lhe disse que sentira falta em Praga de indicações para percorrer os lugares santos do mais famoso checo, sem dúvida Kafka. Era como se a lembrança dele tivesse desaparecido. Desde então, tudo que ela acha que pode ser chamado de *souvenir* de Kafka, ela me presenteia, para me arreliar. Já ganhei camiseta Kafka, fósforo Kafka, espelhinho Kafka, bloquinho Kafka, abridor de garrafa Kafka, biscoito Kafka... Imagino

como ela não deve ficar aborrecida com essa vulgarização comercial de nosso amado escritor. Foi assim que me vi na posse de um apontador de lápis Kafka, que muito me serviu nesse trabalho.

Ao passar a fase de preparo da edição propriamente dito, é claro que Antonio Candido fez questão de preparar junto comigo. E é claro que eu aceitei de bom grado uma tal ajuda. Mas também é claro que ele queria ter controle total sobre tudo o que fosse feito a respeito de Gilda, e a melhor maneira seria trabalhar comigo passo a passo. Creio que a única coisa que escapou a seu controle, mas que ele aprovou, foi o título do livro, um achado de Ana Luisa: *A palavra afiada*. Muito bem achado, porque basta folhear as páginas para concordar que aquilo é que é palavra afiada – que aliás já tínhamos encontrado, tanto em seus livros publicados quanto em suas aulas e palestras, e mesmo nas conversas informais. Gilda tinha *estilo*, falava e escrevia muito bem, para embasbacamento de todos nós...

AS ENTREVISTAS

Em primeiro lugar, vejamos as entrevistas, que são poucas, mas profundas. Gilda não dava entrevista de brincadeira nem comentava superficialidades ou banalidades. Ela se levava a sério e levava a sério o que fazia, demonstrando respeito por quem a lia. Nelas, conta coisas interessantíssimas sobre sua vida e sobre os caminhos tortuosos que percorreu para chegar até sua vocação. Mas coisas interessantíssimas também sobre Mário de Andrade, com quem viveu durante doze anos, só o deixando no dia de seu casamento. E que foi seu mentor, aconselhando e orientando leituras e rumos. Foi ele quem decidiu que ela tinha talento para cursar ou filosofia ou ciências sociais, o que ela fez, escolhendo filosofia. Mas também corrigia seus escritos e desenhos. Gilda conta como era viver na casa de sua madrinha, mãe de Mário, descrevendo a casa e a rotina doméstica.

Entre as entrevistas, eu destacaria, por seu ineditismo e pelo cunho vanguardista, as duas que foram concedidas à rádio de Assis, no período de dois anos em que Antonio Candido foi professor da Faculdade de Filosofia de Assis. Essas são rigorosamente inéditas: foram pronunciadas na rádio de Assis e nunca mais apareceram.

Evento crucial, porque foi a passagem de Antonio Candido, a que ele sempre aspirara, da sociologia para a literatura, da qual não mais se desprenderia. Ao fim dos dois anos, nossa Faculdade o chamaria de volta, acenando-lhe com a criação de uma área de Teoria Literária e Literatura Comparada, mais tarde promovida a departamento.

Outro dia tive que esclarecer esse rótulo de nosso departamento, mesmo porque ele se multiplicou pelo Brasil afora, sempre com essa dupla designação, aliás um tanto esdrúxula: hoje temos no país dezenas, senão centenas, desses departamentos. Conforme o testemunho de Antonio Candido, havia a essa altura duas tradições nos estudos literários internacionais, que entre nós, sob sua batuta – e da maior importância, só que pouco lembrada –, viriam a se desprender do jugo paroquial e nacional. Até então, entre nós só havia cadeiras de literaturas nacionais: literatura francesa, literatura russa, literatura grega etc. Doravante, seria possível estudar muitas literaturas conjuntamente, internacionalizando esses estudos. Devemos esse salto a Antonio Candido. E o primeiro curso que ele deu na Faculdade intitulou-se “Teoria do romance” (1961) – em que Celso Lafer e eu fomos alunos. Como o romance não nasceu no Brasil e tem um percurso variado e mesmo conturbado, só chegamos ao Brasil no finzinho do curso – embora ele já tivesse publicado sua obra monumental que é a *Formação da literatura brasileira* (1958).

Pois bem – quanto ao rótulo de teoria literária e literatura comparada. Havia então duas tradições de estudos literários que não se prendiam a apenas uma nação, que escapavam ao molde nacional. Uma delas era a tradição anglo-saxônica de teoria literária, da qual a bíblia era o manual assim intitolado de René Wellek (1948), o austríaco que se transplantara para os Estados Unidos e pontificava na Universidade de Yale, onde criou a matéria. E a tradição francesa, de literatura comparada, em que o mais famoso e mais difundido livro com esse título tinha por autor Paul Van Tieghem (1931). Na congregação que regia os destinos da faculdade, a ala da tradição anglo-saxônica não aceitava que a nova área se chamasse literatura comparada. E a ala da tradição francesa não aceitava que se chamasse teoria literária. Resultado: depois de muita negociação, chegou-se a um acordo, que satisfizesse a gregos e goianos, como dizia o Barão de Itararé. (Mais tarde José Paulo Paes reuniria seus ensaios num volume a que chamou muito pertinentemente de *Gregos e baianos*, mas ainda acho a formulação do Barão melhor). Assim se acolheram ambas as tradições, com o nome duplo e realmente esquisito. Embora a esquisitice fosse se dissipando com o uso.

Nas duas entrevistas para a rádio de Assis, datadas de 1959, e que são as mais remotas no currículo de Gilda, ou as primeiras que concedeu, ela demonstra estar informadíssima do que se passava no panorama cultural, como aliás sempre estaria. E ambas abordam o tea-

tro, que foi um de seus interesses constantes – e desde os bancos escolares, quando ela participou do Grupo Universitário de Teatro (GUT), liderado pelo infatigável homem de teatro que foi Decio de Almeida Prado, outro da revista *Clima*. Esse grupo de nossa Faculdade de Filosofia esteve na origem de futuros desenvolvimentos profissionais e especialmente do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC; da companhia cinematográfica Vera Cruz; bem como da Escola de Arte Dramática, hoje incorporada à Escola de Comunicação e Artes (ECA–USP). Para todos Gilda traduziria peças de teatro e acompanharia os ensaios ou as encenações. Foi ela também quem arregimentou Antonio Candido para o GUT, onde, como ele gostava de contar, não passou em nenhum teste de talento. Ou seja, não dava para nada, e por isso foi nomeado “o ponto” – algo que desapareceu há tempos. Para quem não sabe, a pessoa que encarnava o ponto ficava embaixo do palco, numa janelinha aberta na direção não da plateia mas dos atores, sempre atento a lhes dar a deixa caso hesitassem.

Os temas, um para cada entrevista, são respectivamente Cacilda Becker e o Teatro de Arena, que estava para chegar a Assis, em turnê, e pela primeira vez. Gilda, nos dois casos, contrapõe o novo ao velho, mostrando a renovação de todos os aspectos do teatro brasileiro no caso de uma atriz, Cacilda, e no caso de uma nova concepção de teatro, o Arena. Essa contraposição permite análises agudas e uma tomada de posição em favor das vanguardas.

Gostaria de lembrar que na ousadia intelectual reside uma característica que lhe era própria. Já notamos aí sua preferência pela contraposição como operador hermenêutico, que muito renderia em outras circunstâncias. Por exemplo, foi o que fez ao estudar a moda em sua tese de doutoramento, defendida em 1950 e obscuramente publicada na *Revista do Museu Paulista* em 1952, para só receber uma edição decente em livro décadas depois, com o título de *O espírito das roupas*, pela Companhia das Letras, em 1987. Ou seja: quase 40 anos após a defesa. É bom lembrar que a atenção da universidade à moda só foi despertada depois que Roland Barthes se destacou nesse campo, publicando *Sistema da moda*, quando já tinham decorrido vinte anos depois da tese dela. Ou seja, a tese de Gilda é o primeiro trabalho universitário sobre moda de que se tem notícia.

Bom, ela ali contrapõe sexos e classes. Ao ler a roupa como um conjunto de signos, explica minuciosamente como a diferença entre os sexos, assim como a diferença entre as classes, é enfatizada pelo contraste entre a roupa feminina e a roupa masculina.

GOSTARIA DE LEMBRAR QUE NA OUSADIA
INTELLECTUAL RESIDE UMA CARACTERÍSTICA
QUE LHE ERA PRÓPRIA. JÁ NOTAMOS AÍ SUA
PREFERÊNCIA PELA CONTRAPOSIÇÃO COMO
OPERADOR HERMENÊUTICO, QUE MUITO
RENDERIA EM OUTRAS CIRCUNSTÂNCIAS

O destino desse trabalho e de sua obscura publicação numa revista, afinal teve um final feliz, que foi o seguinte. Durante muitos anos insisti junto a Gilda no sentido de estimulá-la a republicar a tese, e em forma de livro. Ela aos poucos foi concordando com alguns de meus argumentos – e com outros, não. Afinal, tive uma oportunidade mais concreta, quando entrei na comissão de publicações da Faculdade de Filosofia (Renato Janine Ribeiro se lembra do lance). Fui pedir-lhe permissão para incluir sua tese na lista de publicações, numa nova coleção com resgate de teses que tinham ficado inéditas. Ela acabou me dando a permissão: afinal sairia por uma editora pequena e pouco conhecida, com alcance limitado, o que lhe agradava. Passam-se duas semanas, e Gilda me telefona muito constrangida, para me dizer que queria retirar a permissão. Sua filha Laura contara o caso a Luiz Schwarcz, da Companhia das Letras, e este imediatamente se declarou interessado na publicação. Claro que eu disse logo a Gilda que não se constrangesse, que a ressonância que eu desejava para sua tese seria muito mais bem servida por uma grande editora como a Companhia das Letras. E assim foi feito. O belo livro acaba de ganhar uma reedição mais bela ainda pelas mãos de Ana Luisa e sua editora Ouro sobre Azul. A nova edição traz mais ilustrações com roupas de época e legendas mais esclarecedoras. É de não se perder também o prefácio erudito, fino e cheio de humor de Alexandre Eulálio, que percebeu logo a importância do que tinha nas mãos. E que soube dar a seu texto um título encantador para um livro sobre moda: “Pano para manga”.

ESCRITOS E FALAS

Novamente Gilda surpreende o leitor, ao oferecer-lhe os temas mais diversos sobre os quais discorre.

Dentre os “dispersos e inéditos”, um que me parece especialmente interessante é aquele sobre Eduardo de Oliveira e Oliveira. Soci-

ólogo formado por nossa Faculdade de Filosofia da rua Maria Antonia, Eduardo continuou a frequentar a escola, mesmo depois que ela se mudou para a Cidade Universitária. Aliás, foi mudada à força, ou a tiro, depois de bombardeada, invadida e incendiada. Eduardo frequentou a pós-graduação nos barracões improvisados da Cidade Universitária. Preparava tese de doutoramento sobre relações raciais no Brasil, sob orientação de Ruy Coelho – outro da revista *Clima*. Por isso, estava sempre por ali, assistindo aulas, conversando e, incansável ativista da causa negra que era, trazendo cartazes para colar e convidando todo mundo para os eventos da militância.

Participava muito e, carregando o estigma da negritude, estava sempre em pé de guerra. Se alguém quisesse vê-lo em ação, ele aparece numa cena do filme *Ór*, dirigido por Raquel Gerber, completíssimo documentário sobre a negritude no Brasil e na África. Entre os heróis da causa negra aparece Eduardo, numa intervenção inflamada em que o vemos num evento. O filme de vez em quando passa na televisão, e especialmente nas efemérides como o Treze de Maio ou o Dia da Consciência Negra – mas pode ser visto no *YouTube*.

Eduardo tinha ido à África em busca das raízes e me recomendou uma jornada ao Egito, dizendo-me que não perdesse o espetáculo *Son et lumière* nas pirâmides, porque a voz que se ouvia dizendo o texto era a de André Malraux. Infelizmente, demorei demais para fazer a viagem e quando lá cheguei a programação tinha mudado. Fiz tudo o que Eduardo mandou, mas a voz que dizia o texto já era outra e nada consegui saber daquela que ele tinha ouvido. Quando constatei que não era mais André Malraux ainda tentei comprar o CD e trazer para casa, mas nada consegui. Uma pena, seria uma lembrança de Eduardo.

Eduardo era muito querido entre professores e colegas; e frequentava a casa de Antonio Candido e Gilda. Fui testemunha ocasional de sua fase final, quando fraquejou ante tanto obstáculo superado, o que lhe minou as forças, e tantos outros obstáculos que não era possível superar. Ele cansou... e deixou-se morrer. Ouvi nessa casa seu orientador Ruy Coelho dizendo que Eduardo tinha desistido do doutoramento que preparava há muitos anos sobre história e ideologia das relações raciais no Brasil. Logo depois, Eduardo morreria tragicamente de inanição, e Antonio Candido disse, à guisa de elogio fúnebre: “Morreu de banzo...”

Eduardo realizara em 1977 a Quinzena do Negro da USP, dentro da Faculdade de Filosofia, e fora a primeira vez que um evento dessa magnitude e significação ocorrera na universidade, com gente vinda do

mundo inteiro. Pesquisadores posteriores encontraram e publicaram o relatório do Dops, quando os arquivos da famigerada instituição foram abertos ao público, obra de agentes infiltrados nessa Quinzena. Foi um marco histórico e até hoje se escreve sobre ela. Há mesmo um informe com esse título, “A Quinzena do Negro da USP”, da autoria de Eduardo, no livro de outro grande militante da causa negra, Emanuel Araújo: *Para nunca esquecer: negras memórias, memórias de negros*.

Num finíssimo e emocionado texto, Gilda interpela a hipocrisia do tratamento dado aos negros no Brasil e a dificuldade da sociedade em encarar os problemas resultantes, não resolvidos pela abolição do cativo. E mostra como Eduardo, a quem faz um preito de homenagem, embora se recusasse a assumir a posição de vítima acabou por ser vitimado por todas essas forças adversas, que foram solapando sua resistência.

AS CARTAS

Bom, chegamos às cartas. Considero uma maravilha e um privilégio podermos ler esse punhado de cartas escritas por uma jovem de múltiplos talentos que ainda não encontrara seu caminho. E dirigidas a ninguém menos que um dos maiores intelectuais que já houve no país, Mário de Andrade.

Nessas cartas juvenis encontramos o depoimento comovente de quem está no olho do furacão da passagem da juventude para a idade adulta, com tudo o que isso implica de tormento e indecisão. A difícil fase cobra seu preço. Verifica-se que Gilda já escreve muito bem e incorpora cacoetes modernistas de vocabulário e de sintaxe – tal como seu mentor. Deixa entrever alguma coisa das pressões que sofreu por querer bater as asas e ter uma carreira com vida própria, escapando às expectativas de seus pais.

E, na última delas, encontramos – e é claro que só pode ser por solicitação de Mário – um ensaio de crítica literária, que não ultrapassa uma página, a respeito de um trabalho não mais dela, como foram as anteriores, mas dela se atrevendo a criticar uma obra de Mário, o conto “O poço”! O que é espantoso...

Uma última palavra à Mestra, que, sem ter nenhuma obrigação porque eu não era nem sua aluna nem sua assistente – mas sim de Antonio Candido –, lia todos os meus trabalhos, corrigia e dava sugestões. Quando da passagem da tese de doutoramento policopiada para livro publicado, ela me disse com todas as letras que o trabalho, dividido em três partes, tinha sua parte melhor e mais importante na segunda parte.

NUM FINÍSSIMO E EMOCIONADO
TEXTO, GILDA INTERPELA A HIPOCRISIA
DO TRATAMENTO DADO AOS NEGROS
NO BRASIL E A DIFICULDADE DA
SOCIEDADE EM ENCARAR OS PROBLEMAS
RESULTANTES, NÃO RESOLVIDOS PELA
ABOLIÇÃO DO CATIVEIRO

E que eu deveria trocar de lugar a segunda parte com a terceira, deslocando esta para o segundo lugar. E isso porque, dizia ela, o correto seria terminar o livro no “dó de peito” que era a segunda parte, evitando o anticlímax que era a terceira parte. O que, é claro, eu fiz imediatamente, porque ninguém tinha me dado um conselho tão incisivo e tão pertinente a respeito da publicação. Sou-lhe eternamente grata.

E, a respeito de *A palavra afiada*: com o desaparecimento de Gil- da, Antonio Candido perdeu sua interlocutora. Aqueles dois passaram a vida conversando, e não só o dia a dia e o corriqueiro da vida doméstica, mas altas conversas de altos assuntos, condizentes com o alto nível de suas mentes. Ele comentou que este livro lhe foi de muita consolação, porque, sendo de textos pouco conhecidos, relativamente aos demais livros dela, ele sentia que estava de novo conversando com ela, por isso se sentindo menos só e sentindo sua presença. Fiquei contente, porque para alguma coisa o livro serviu.

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO é professora emérita da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

A GESTUALIDADE DE GILDA DE MELLO E SOUZA

BRUNNO ALMEIDA MAIA

Há um retrato de Gilda de Mello e Souza (1919–2005), feito pelo fotógrafo Ernesto Correia (Acervo IEB–USP), que – de imediato – nos afeta pela composição harmoniosa dos gestos da retratada com as formas da imagem. Cabelos pretos quase encaracolados, pele alva, brinco *vintage* na orelha direita e uma camisa branca com gola atentamente cortada desenham no tempo os traços do rosto, do pescoço, dos lábios, do nariz e de um olhar lançado de esguelha. Afetados por essa aura, por essa posse à distância pelo olhar, não ousamos significá-lo como um gesto de doçura, de sonhadora ou de uma “epifania da elegância”, essa identidade entre a composição da gestualidade e a alma. Pouco importa: defini-lo por completo já é traí-lo, retirá-lo de sua inteireza, de sua subjetividade, de sua autenticidade.

Se, décadas antes dessa fotografia, a escritora inglesa Virginia Woolf (1882–1941) afirmara em seu ensaio de conferência “Um teto todo seu” (1929) que à mulher, pela sua condição nas relações sociais, não lhe é permitida encarar, como o homem, o mundo de frente, dona

Gilda – como carinhosamente gostava de ser chamada – não se furta à provocação: pelo olhar enviesado, oblíquo, tece e destece como uma Penélope as tramas do próprio imaginário feminino. Sem perder a “dignidade do feminino”,¹ justamente lança o seu olhar à esquerda não pelo comodismo em desempenhar o papel social que lhe foi atribuído, mas, antes, recuperar nessa “caligrafia dos gestos” a sua potência enquanto torção, ressignificando os lugares comuns, aos olhos da sociedade, desse mesmo imaginário.

Em sua tese de doutorado intitulada *A moda no século dezanove* (1950), orientada pelo professor francês Roger Bastide (1898–1974), na antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL), Gilda propõe uma leitura muito particular na relação entre a moda e a literatura dos séculos XIX e XX, ao conceituar a noção de “caligrafia dos gestos”. Segundo a nossa filósofa, a moda, enquanto “organização social da aparência”, é um fenômeno moderno dialético, isto é, capta o indivíduo no todo social pela imitação das modas passageiras, mas, também, permite à individualidade perfazer a sua própria subjetividade ao criar, por meio das formas da vestimenta, uma caligrafia, um desenho da gestualidade. Na relação entre a forma do corpo e a forma do vestido, uma terceira forma se destaca, a do corpo, criando assim uma figura.²

A moda não é apenas um fenômeno das sociedades modernas e capitalistas, mas, segundo a autora, uma “arte do movimento”. O costureiro busca, tal como o artista, solucionar os problemas inerentes às for-

A ESCRITA ENSAÍSTICA – GÊNERO E FORMA LITERÁRIA
DE SUAS PERSPICAZES E DELICADAS ANÁLISES
TEÓRICAS – NÃO POSSUI A “PRETENSÃO ESNOBE”
EM UNIVERSALIZAR O OBJETO, EM COLOCÁ-LO,
COMO NA TRADIÇÃO FILOSÓFICA, EM CONTATO
COM A VERDADE E O ETERNO, MAS SIMPLEMENTE
COSTURAR PACIENTEMENTE ESSE TEXTO COMO
TECIDO, COM AS IDAS E VINDAS DA AGULHA,
PONTO POR PONTO, RECOMEÇANDO SEMPRE QUE
NECESSÁRIO O TRAÇADO NO PAPEL

1. CHAUÍ, 2007.

2. MELLO E SOUZA, 1987.

3. ALVES DE AGUIAR, 2007, p. 172.

4. ESCOREL, 2007, p. 156.

mas através da escolha dos tecidos, das cores, dos aviamentos, das texturas e das técnicas de costura. A sua “obra”, se assim podemos dizer, é inacabada, pois necessita do corpo vestido em movimento para compor uma atitude, uma “caligrafia dos gestos”. Forma inacabada que se movimenta no tempo e no espaço, assim é a vestimenta nos ciclos infernais e repetitivos da moda, como, também, a própria existência individual. Deste modo, seria possível então conferir uma forma a uma existência em movimento, captá-la e apreendê-la no instante em que um gesto, como no retrato da própria Gilda, é lançado como um grito solto no ar?

Existem múltiplas maneiras de predizer a forma de uma vida, seja pela biografia póstuma, pelas conversas cotidianas, pela fotografia – esse recorte do tempo –, pelas imagens em movimento das câmeras digitais ou pelas palavras, pelo texto. Gilda, desde a sua formação, escolheu o último caminho, não porque ele fosse mais fácil. Justamente o contrário, a escrita ensaística – gênero e forma literária de suas perspicazes e delicadas análises teóricas – não possui a “pretensão esnobe” em universalizar o objeto, em colocá-lo, como na tradição filosófica, em contato com a verdade e o eterno, mas simplesmente costurar pacientemente esse texto como tecido, com as idas e vindas da agulha, ponto por ponto, recomeçando sempre que necessário o traçado no papel. O ensaio não se pretende linear, mas é feito de dobras, de desvios, de suspensões, de gestualidades das palavras em movimento: “Por temperamento”, diz a professora Gilda, “afino muito mais com os artistas menores, com o capricho da modista com que demoram ‘limpando’ a peça, cortando fiapos, arrematando pelo avesso, costura por costura”.³

Sendo o ensaio a arte do inapreensível, sua temporalidade é a do efêmero, do transitório, do instante, assim como a moda, como os objetos considerados “feminilizados”, menores, esquecidos e insignificantes para a filosofia. Nesse aspecto, Gilda se esforça em apreender em seus ensaios esse “instante exemplar, aquela ínfima duração capaz de iluminar com o seu sentido revelador toda uma sequência de atos”.⁴ Essa apreensão do instante pela forma e gênero ensaístico permitiu à Eduardo Escorel sintetizar o conjunto da obra gildiana como uma “filosofia do instante”. Qual o percurso inacabado dessa “filosofia do instante” na produção de Gilda de Mello e Souza?

Nascida em 1919, em São Paulo, Gilda foi ensaísta, crítica de arte e professora universitária na área de estética. Ao longo de sua trajetória intelectual, um pensamento crítico, que aliava o vasto conhecimento da cultura filosófica, sociológica e literária da formação ocidental – nas áreas de teatro, cinema, literatura, moda e artes plásticas – com a cons-

tante preocupação em estabelecer diálogos, tensões e ressonâncias, entre a produção intelectual europeia e a atualização do pensamento na realidade brasileira.

Pertenceu à primeira geração de jovens intelectuais que formaram a identidade da Universidade de São Paulo (USP). Ingressou, como aluna, entre os anos de 1937 a 1940, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Sua carreira como docente universitária iniciou-se nos anos de 1942, como assistente na cadeira Sociologia I, pertencente ao sociólogo francês, radicado no Brasil, Roger Bastide.

Como uma das primeiras mulheres ingressantes na FFCL, Gilda nunca se esquivou da beleza que é a coragem, seja ao assumir o cargo de chefe do Departamento de Filosofia da USP, entre os anos de 1969 a 1972, no auge da ditadura militar no Brasil; no espírito combativo, via intelecto, ao fundar a revista *Discurso*, no ano de 1970; pela escolha de temas, como o da moda, aparentemente insignificantes ou fúteis aos olhos da academia; ou pelo entendimento da vida humana na figura da mestra, a prontidão exigente com os estudantes, uma conversa sobre o último filme em cartaz dos italianos ou os sábios conselhos culturais, artísticos, de moda e gastronômicos aos orientandos em suas primeiras viagens acadêmicas ao exterior.

Com uma atenção especial à pesquisa da obra de seu tio Mário de Andrade (1893–1945), Gilda publicou em vida os seguintes títulos: *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma* (1979), *Exercícios de leitura* (1980), a seleção e apresentação de *Melhores poemas*, de Mário de Andrade (1988), *O espírito das roupas: a moda no século dezanove* (1987) e *A ideia e o figurado* (2005). Morreu na cidade de São Paulo, em 25 de dezembro de 2005, deixando uma obra de fôlego, que a cada ano é redescoberta por jovens estudantes e pesquisadores.

Essa “redescoberta” do pensamento gildiano rendeu, no ano de 2019, na Fundação Ema Klabin, em São Paulo, uma homenagem ao centenário de nascimento da filósofa. A “Jornada em homenagem a Gilda de Mello e Souza”, organizada pelo autor deste texto e pelos professores Sílvio Rosa Filho e Lilian Santiago – os três da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) –, contou com as presenças de intelectuais, professores universitários e jovens pesquisadores, entre eles Celso Lafer, Renato Janine Ribeiro, Jorge Coli, Walnice Nogueira Galvão, Priscila Loyde Gomes Figueiredo e Suzana Avelar, que compuseram duas mesas temáticas e uma de homenagem.

Na mesa de abertura, “O Brasil como ideia”, com Sílvio Rosa Filho e Priscila Loyde Gomes Figueiredo, foi apresentada uma aborda-

gem dos ensaios de Gilda que permitem delinear uma ideia bastante específica a respeito do Brasil. “Seja de modo explícito, nos textos em que ela distingue a presença de pensadores franceses no país (Roger Bastide e Jean Maugüé) ou brasileiros (notadamente ao tratar de *Macunaíma*), seja de modo implícito em estudos dedicados à dramaturgia (*Antígona*) ou ao cinema (Fellini, Visconti) – um certo conceito do Brasil parece tensionar seus escritos e colocar questões relevantes para pensarmos a nossa atualidade”, refletiram os convidados da mesa.

Na segunda mesa temática, “O instante das formas: sobre o espírito das roupas e o espírito do tempo”, Suzana Avelar e Brunno Almeida Maia refizeram o caminho da tese de doutoramento de Gilda de Mello e Souza, *A moda no século XIX: ensaio de sociologia estética*, publicada, em 1987, pela recém-fundada editora Companhia das Letras. A partir deste livro e de *A ideia e o figurado* (Editora 34, 2005), os convidados da mesa investigaram as relações da moda com a filosofia, com a arte e com a literatura.

A mesa de encerramento e de homenagem contou com a participação daqueles que conviveram, pela amizade e pelo intelecto, com Gilda de Mello e Souza, como Celso Lafer, diretor-presidente da Fundação Ema Klabin e professor emérito da USP; Walnice Nogueira Galvão, professora emérita da USP; Renato Janine Ribeiro, ex-ministro da educação (2015), professor titular da USP e professor visitante da Unifesp; e Jorge Coli, professor titular da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Desse modo, o presente dossiê é fruto desse breve mergulho na obra da professora Gilda. Nele, encontraremos o ensaio “Em torno de *A palavra afiada*”, de Walnice Nogueira Galvão, que traça o itinerário de pesquisa e composição para a organização, introdução e notas do livro póstumo *A palavra afiada: Gilda de Mello e Souza*, publicado em 2014 pela

UM PENSAMENTO QUE É TEXTO E TECIDO,
TAMBÉM GESTO – NA VIDA E NA OBRA –
FEITO DE “FORMA ARTESANAL”, VIVO, COM
TRAMAS, URDIDURAS, DOBRAS E QUE SE PRIVA,
JUSTAMENTE POR ISSO, AO CARÁTER FECHADO E
AUTORITÁRIO DAS IMEDIATAS SIGNIFICAÇÕES

editora Ouro sobre Azul. Com escritos inéditos, a obra conta com entrevistas, escritos e falas, e, por último, as cartas trocadas entre Mário de Andrade e Gilda. Por sua vez, Sílvio Rosa Filho propõe em “A ensaísta e a sua sombra: notas sobre a prosa crítica de Gilda de Mello e Souza” reconstituir – pela via negativa – uma filosofia da literatura no Brasil a partir da obra gildiana. No último texto, “Ensaio sobre um olhar a partir da moda”, Suzana Avelar destaca os aspectos feminino e feminista presentes nas análises de Gilda sobre a moda, tal como a sua capacidade intelectual em destacar o corpo vestido em escritos teóricos.

O dossiê, elaborado a partir do arcabouço teórico da professora Gilda, destaca as suas obras que sem dúvida expressam um conceito da própria Gilda em *O espírito das roupas* – a “caligrafia dos gestos” – não apenas como criação estilística no vestir, mas também como figuração do incansável pensamento de sua autora. Um pensamento que é texto e tecido, também gesto – na vida e na obra – feito de “forma artesanal”, vivo, com tramas, urdiduras, dobras e que se priva, justamente por isso, ao caráter fechado e autoritário das imediatas significações. Um pensar como “inacabado” e “acabado”, como pretendia, para a obra de arte, *O banquete* (1943) de Mário de Andrade, enquanto forma que ao respeitar o espírito em movimento faz justiça à liberdade.

Referências

ALVES DE AGUIAR, Joaquim. Feminino-masculino. In: MICELI, Sergio; MATTOS, Franklin de (Orgs.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CHAUÍ, Marilena. A dignidade do feminino. In: MICELI, Sergio; MATTOS, Franklin de (Orgs.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007. pp. 23–50.

ESCOREL, Eduardo. Vertiginoso instante. In: MICELI, Sergio; MATTOS, Franklin de (Orgs.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda no século dezanove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BRUNNO ALMEIDA MAIA é pesquisador em filosofia pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), professor convidado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Fundação Armando Alvares Penteado (Faap), Centro Universitário Belas Artes, Senac Lapa Faustolo e em instituições culturais como Sesc-SP, Adelina Instituto, Fundação Ema Klabin e Oficina Cultural Oswald de Andrade. É autor do livro *O teatro de Brunno Almeida Maia* (Giostri, 2014). Também assina o capítulo sobre a relação entre a literatura e a moda no romance *Lucíola* (1862), de José de Alencar, no livro *Moda vestimenta corpo* (Estação das Letras e Cores, 2015), e é um dos autores da antologia *São Paulo em palavras* (Aquarela Brasileira, 2017). Atualmente trabalha em seu próximo livro, *Tempos de exceção: ensaios sobre o contemporâneo*.

A ENSAÍSTA E A SUA SOMBRA: NOTAS SOBRE A PROSA CRÍTICA DE GILDA DE MELLO E SOUZA¹

SÍLVIO ROSA FILHO

Resumo

Se existir algo como uma filosofia da literatura no Brasil, uma de suas chaves pode ser encontrada na formulação que Gilda de Mello e Souza deu ao problema – pela via negativa. Do fenômeno literário às condições concretas de seu aparecer como ser de ficção, e vice-versa, esse itinerário de mão dupla abriu campos fecundos de investigação. Revisitar alguns de seus aspectos condensa a nossa tentativa de homenagear a pensadora brasileira.

Palavras-chave

Gilda de Mello e Souza; ensaio; prosa crítica; negatividade; filosofia no Brasil; ser de ficção.

1. Este texto serviu de base para uma exposição em mesa-redonda, ao lado de Priscila Figueiredo, por ocasião da homenagem organizada pela Fundação Cultural Ema Gordon Klabin. Foi entregue aos editores destes *Cadernos* no dia 10 de agosto de 2020, quando o número oficial de mortes por covid-19 chegou à casa de 100 mil brasileiros.

2. Aula magna da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Hu-

Quando se pensa na importância de Gilda de Mello e Souza – como convém ao gênero homenagem –, quando se pensa o sentido e o valor de seu pensamento articulado à formação da tradição crítica brasileira em geral e, mais particularmente, à sua presença singular na obra coletiva do Grupo Clima, ocorre imediatamente a lembrança de como é múltipla e livre, espantosa e excepcional, a circulação que realizam suas leituras, ensaios justamente admirados e cujo itinerário intelectual já foi belamente apresentado, por exemplo, em aula magna ministrada por Walnice Nogueira Galvão.² Digamos, *exercícios de liberdade*, em âmbitos tão diversos como o da literatura, do teatro, da pintura, da moda, do cinema, da memória; textos nos quais Roberto Schwarz salientou, por sua vez, a musicalidade das argumentações, as comparações cheias de interesse (como a que aproxima Fred Astaire, Charles Chaplin e Samuel Beckett) e acabam produzindo, no leitor, um “raro sentimento de plenitude”.³

Mesmo estando longe de nós a pretensão de oferecer qualquer balanço – o que além de precoce seria necessariamente descabido –,

ainda assim seria preciso alguma dose de ousadia, se não de temeridade, para afirmar que raramente o diálogo de nossa homenageada com a filosofia terá sido objeto de considerações mais demoradas.⁴ Quase silêncio da filosofia nos textos de Gilda de Mello e Souza, como se a importância de sua prosa de ensaio desse a ver a importância de não ser filósofa,⁵ se acaso esse “vir-a-ser filósofa” hoje se confundisse com a limitação quantitativa dos *papers* em periódicos acadêmicos ou ainda, coisa mais grave, com a profusão filosofante dessa ou daquela ostentação terminológica de fundo doutrinário. Como se ademais, em perspectiva distinta, essa “prosa esteticamente ambiciosa” não fosse de alcance tal que poderia colocar em questão, precisamente, limites de categorias filosóficas vigentes em seu tempo próprio e talvez até no nosso, tanto na dimensão positivamente especializada da estética como em outras que ainda não foram ou apenas começam a ser delimitadas e problematizadas. Nos dias que correm, aliás, mais provável é que nossa homenagem tome o andamento e o feitio de uma tentativa deslocada, fora do esquadro daquelas que se enfrentam mais diretamente com estes tempos de obscurantismo triunfante. Nesse sentido, cancelada a “remota alternativa civilizatória ao mundo dominado pela disciplina burguesa do trabalho”,⁶ é hora de rememorar tais escritos porque os momentos vividos assumem algo de decisivo: ali, em Gilda de Mello e Souza, o momento fora o de transição, entendida como “folga”, situada entre “o sonho das vanguardas e a chegada vitoriosa dos especialistas”;⁷ aqui, quando se inicia o segundo decênio de 2020 e se avizinha o primeiro centenário do movimento modernista, transição entendida como momento de atarefamentos crescentes, entre o pesadelo acordado dos “novos atrasos” e o combate ainda incipiente de retaguarda.

Daí a pergunta: contradiscurso legível de um país, outrora em construção? Sempre com a “dignidade do feminino”,⁸ a simples existência da prosa crítica de Gilda de Mello e Souza bastaria para assinalar os limites e modelar *en creux* as fronteiras porosas de categorias filosóficas, apontando, no tecido destas últimas, algo do movimento que elas próprias não chegaram a dizer. Não necessariamente um vazio escondido no interior de seu volume, mas mínimos indícios, sinais de pormenores significativos, para muito além do que essas categorias oferecem ao custo das leituras especializadas; um avesso, então, acessível graças a uma combinação extraordinária entre as condições de legibilidade do discurso filosófico e as condições de visibilidade de um país que ainda respondia pelo nome de Brasil.

manas da Universidade de São Paulo, em 20 fev. 2005.

3. SCHWARZ, 2007, p. 161.

4. É possível contar as exceções nos dedos da mão esquerda, e mesmo assim as assonâncias filosóficas da escrita de Gilda permanecem como que em surdina: Bento Prado Jr., Otilia e Paulo Arantes, Marielena Chauí, Franklin de Matos. Ou, então, as ressonâncias filosóficas permanecem confinadas aos anos de formação de Gilda, quando neles se alude à presença e atuação de Jean Maugüé, ou quando se faz, de passagem, uma ou outra menção a Maurice Merleau-Ponty (especialmente, revista *Discurso* n° 26).

5. CANDIDO, 2007.

6. ARANTES O., 2006, p. 320.

7. Ver, por exemplo, a conferência “Do Brasil de ateliê ao Brasil de ar livre”.

8. De autoria de Marielena Chauí, essa locução dá título ao ensaio homônimo (CHAUÍ, 2007).

SEMPRE COM A “DIGNIDADE DO FEMININO”,
A SIMPLES EXISTÊNCIA DA PROSA CRÍTICA DE GILDA DE
MELLO E SOUZA BASTARIA PARA ASSINALAR OS LIMITES
E MODELAR EN CREUX AS FRONTEIRAS POROSAS DE
CATEGORIAS FILOSÓFICAS, APONTANDO, NO TECIDO
DESTAS ÚLTIMAS, ALGO DO MOVIMENTO QUE ELAS
PRÓPRIAS NÃO CHEGARAM A DIZER

Vasto programa, poderia dizer o leitor, com algumas especificidades, porém, que só começamos a delinear. Pois, se a prosa de Gilda de Mello e Souza *dá a pensar* aquilo que ao mesmo tempo ela *dá a ver*, como dizia Merleau-Ponty das obras de arte, não é porque valeria como um “discurso segundo”, que por seu turno se viesse juntar àquilo que a obra filosófica já diz de si mesma. Afastemos então, de saída, o que certamente não cabe identificar como “procedimentos filosóficos” na prosa crítica. Nela, não encontraremos nenhum comentário *sobre a* ou *sobre as* filosofias, se por comentário entendermos que tal prosa repetiria a obra filosófica ou apenas explicitaria o que ela de si mesma já diz. Tampouco encontraremos nela o vinco das vocações pedagógicas que dão acesso ou presumem facilitar o caminho para complexidades do discurso filosófico, o que no entanto poderia ser verificado em outro registro, se um dia tivéssemos suficientes depoimentos de memória sobre a paciência e o cuidado didáticos da professora Gilda em sala de aula. Também erraríamos de endereço, se fôssemos buscar nela uma “explicação” já mais distanciada do que o “comentário”, detidamente examinando discursos filosóficos em sua relação com aquilo que o discurso filosófico, *stricto sensu*, não é: ela não se propõe a mostrar exaustivamente, por exemplo, a pertinência deste ou daquele texto filosófico a uma estrutura mais geral ou na sua dependência relativa a uma história da filosofia que a precede. Para não nos alongarmos nessas paragens da filosofia universitária, notemos que a prosa crítica de Gilda de Mello e Souza não elabora uma “interpretação” das obras filosóficas, delas apenas distante para colocá-las em perspectiva ou para fazê-las girar em torno de um único eixo: às obras, por isso mesmo, ela não empresta uma verdade que acabaria por não coincidir com sua *letra*, como no comentário, mas que

também não se encontraria fora da letra, como na explicação. Que faz então Gilda de Mello e Souza, se pelo viés da filosofia profissional a sua relação com o discurso filosófico aparece marcada negativamente? Por aproximações sucessivas, um pouco como a *Antígona* de Jean Anouilh contrastada com a *Antígona* de Sófocles, sua escrita se pauta por seguir dizendo, a seu modo, três vezes não: não comenta nem explica nem interpreta. Seria a prosa crítica uma filosofia brasileira por subtração? A bem dizer haveria, sem dúvida, outras tantas negativas a salientar, fosse esta nossa homenagem tomar a forma de capítulo num livro, ocasião em que seria preciso pronunciar ao menos outro não: não aos apegos à “monumentalidade”, termo que Gilda chega a empregar, não sem antes pedir licença ao leitor para usar uma expressão válida no período da pintura anterior a Almeida Júnior: não, portanto, à “monumentalidade inercial”.

Talvez nos aproximemos de algo como uma hipótese de estudos em tom menor, dizendo que essa prosa oferece uma glosa latente e compreensiva do discurso filosófico no Brasil, na medida em que ela, imune a variações da “literatura francesa de ideias”,⁹ habitando o intervalo entre o tácito e o expresso, o posto e o pressuposto, combina a dimensão cognitiva explicitada nas obras de arte e permite reunir um conjunto de signos memorativos, pormenores suficientemente significativos, válidos como aquilo que Roberto Schwarz designou como “iluminações do impensado de nosso tempo” e consistentes com aquilo que Otilia e Paulo Eduardo Arantes denominaram como “autopercepção do pensamento brasileiro”.¹⁰ Resumindo o paradoxo dessa prosa crítica: se ela dá notícias de uma disciplina de artista à imaginação conceitual do aspirante a filósofo, será porque o *impensado* de nosso tempo, muito além de estar condenado a permanecer como o *impensável* de nosso tempo, nela encontraria o terreno preparado para – quem sabe um dia? – pensar-se a ideia problemática de um estilo de interrogação filosófica, já no interior do pensamento brasileiro e fora da normalidade que poderia supor alguma “sã filosofia”.¹¹ Numa palavra, estando claro que os textos de Gilda de Mello e Souza não se relacionam com o discurso filosófico no modo da competição ou da cumplicidade, por óbvio, a frequência assídua de sua discreta solidariedade com algumas filosofias talvez nos ofereça, como de tempos em tempos a literatura brasileira efetua, modos de “renovar nosso sentimento do mundo e da sociedade”.¹²

*

9. ARANTES P., 1990, p. 74. O ensaio foi reunido em livro pela Editora 34: *Formação e desconstrução: uma visita ao museu da ideologia francesa* (no prelo).

10. ARANTES; ARANTES, 2007.

11. A expressão é de Bento Prado Jr. (1985a, p. 123).

12. Não é o caso de entrarmos no detalhe da análise feita por Bento Prado Jr. (2007) quando ele, apresentando “A hermenêutica de Gilda”, analisa, comenta e interpreta o uso permanente e, ao mesmo tempo, a relativização específica das lições fornecidas pelos mestres de Warburg, explicitando

no esquema de Erwin Panofsky algo assim como uma matriz prática gildiana, no vai e vem entre a pintura, sua história e a realidade em que se move a nossa homenageada.

13. MELLO E SOUZA, 1980, p. 128, grifos da autora. Cf., especialmente, as páginas em que Otilia Arantes – aproximando a “figuração plástica da experiência nacional” nas telas regionalistas de Almeida Júnior e a “figura emblemática do moço comido pela maleita” no famoso episódio de *Turista aprendiz* – convida o leitor a pensar-lhes o nexos e a continuidade possíveis, o que, no caso das telas, seria “o primeiro capítulo de um inventário sistemático de algo como uma ritmia de gestos brasileiros” (ARANTES, 2006, pp. 320–321).

14. “Tendo como ponto de partida as respectivas análises da obra de Cícero Dias”, como nos diz Otilia Arantes (2006, p. 321).

Gostaria de citar, por extenso, ao menos uma passagem colhida em *Exercícios de leitura*, no último parágrafo do ensaio intitulado “O avô presidente”, momento exemplar em que se reúnem memória crítica, figuração simbólica e uma apreciação das reversibilidades do real, quando nos é dado apreciar o jogo completo de sinais que “regem a meditação de Mário de Andrade sobre o Brasil”. Gilda sublinha que, nesses *sinais*, comparecem duas vertentes da poesia marioandradiana: a vertente da Amazônia, por onde reina Macunaíma, e a do Tietê, na qual se alinharia o avô do poeta, Joaquim Almeida de Leite Moraes. E, em ser assim, importa não perdermos de vista que os sinais “demarcam dois campos contrários e irreduzíveis”:

De um lado, como cartas do mesmo naipe, agrupam-se os valores europeus: o boi, o bandeirante, a esfera armilar, a trombeta da Catalunha, a Bruges inimaginável, “as audácias de Pirineus ambiciosos”, enfim, todos os sinais que definem a *felicidade do projeto, a sabedoria da vontade*. Defronte se estende a vertente inundada “do imenso rio”, o “mundo das águas lisas” da Amazônia, onde reina Macunaíma. Estão aí, nesse país nirvanizado, o bicho-preguiça, o maleiteiro, mestre Carlos, a jurema inebriante, “a calma serena” das lagoas – os sinais de *infelicidade do acaso* e da *sabedoria da indiferença*. É no intervalo dessas sabedorias rivais que se joga o destino dramático do brasileiro. Assim, o barco que Mário de Andrade imagina descendo o Araguaia e levando em pé na proa, sob uma “tenda de asas e gritos”, a figura imperial de Macuaíma-Leite Moraes, tem uma função bem mais profunda do que ampliar com a sua dissonância o tom da paródia da grande saga nacional. Revela, acima do sarcasmo, a aspiração de mitigar “a dor dos irreconciliáveis”, embora no campo provisório da ficção.¹³

Não custando lembrar que este ensaio “é todo ele um contraponto entre Mário de Andrade e Gilberto Freyre”,¹⁴ eu gostaria de tomar, neste passo, o rumo de duas direções básicas. A primeira, que diz respeito a essa visão abrangente, profunda e leve, amorosamente voltada para o conjunto da obra de Mário de Andrade, em especial, quando a prosa gildiana aparece, em meio a profusão de elementos marioandradianos, com a intenção de intervir apenas pontualmente – como se pintasse, como se insculpissem numa matéria já quase pronta –, a sua própria intenção de tornar mais explícitas duas figuras rivais da sabedoria brasileira, ambas presentes em Macunaíma: como vimos, a *sabedoria da vontade*, figura à qual havia de corresponder uma *felicidade do*

projeto, e a *sabedoria da indiferença*, figura na qual se deveria reconhecer os sinais de uma *infelicidade do acaso*.¹⁵ Por esses lados, a prosa crítica de Gilda de Mello e Souza aparece como promessa de abertura, ou seja, reúne elementos abertos ao pensamento daquilo que importa designar pelo nome de matéria brasileira. O Brasil, portanto, como nome a compor os termos de um *problema* e – ao mesmo tempo: por que não? –, como signo memorativo de uma *Ideia*, digna de ser pensada a partir do “campo provisório da ficção”.

De par com o aspecto abundante desses elementos materiais (colhidos da mitografia, das artes plásticas, da música, da literatura), parece-me extraordinário que algumas cores resultem, agora, mais intensas do que outras na “personalidade arlequina”. Elas revelam uma feição especial, em que os meios-tons encontram lugar no exagero ou na abundância, nunca na escassez ou na mediania, como no efeito deslocado de salientar, aqui, algo em torno de 350 prefácios a uma filosofia por vir: digamos então: pela abundância elaborada na maior parte dos gêneros nos quais se exerceu Mário de Andrade, que, a princípio, diferem das sutilezas contidas nos elementos depurados com firmeza pela prosa gildiana. Algo assim como um avesso e um estofado às exuberâncias taxativas, reequilibradas pela apreciação que cuida de expor a sua manifestação de conjunto.

Acredito que tais diferenças pelo avesso, entre Mário e Gilda, a matéria brasileira naquele e a prosa crítica nesta última, acabam intensificando o aspecto não determinado de antemão por um “projeto”, aspecto algo espontâneo dos fenômenos em que Mário faz luzir a

15. Ver ensaio de Priscila Figueiredo (2017), “O azarado Macunaima”, em cujo epílogo supomos encontrar um modo de pensar a realidade reversa à sabedoria da indiferença como projeto da preguiça.

16. O aproveitamento da memória crítica em Mário e em Gilda aparece, especialmente, no ensaio em que nos baseamos para estas nossas notas: “O avô Presidente” (MELLO E SOUZA, 1980).

sua ideia de liberdade artística e intelectual – autodestinação de um contradiscurso, se quisermos, de frente às sabedorias rivais ou no seu *intervalo*, frisemos, onde se joga “o destino dramático do brasileiro”. Assim como as cores não têm a última palavra na configuração formal das obras literárias, assim também as cores nas quais Gilda lança luz ajudam sobretudo a realçar o inesperado dos volumes que elas revestem, sem ocultar-lhes, de resto, a origem.¹⁶ Um mesmo “ar de família”, portanto, nessa configuração simbólica das figuras da sabedoria brasileira, mas familiaridade quase inorgânica, mais próxima ao barro que se poderia moldar com as mãos e levar ao fogo e lidar com o calor, menos próxima do mármore que estaria a requerer martelo e cinzel, para não abusar das elegâncias de empréstimo. Esta é a primeira direção básica: Gilda confere visibilidade a aspectos da matéria brasileira, não apenas para que com ela nos admiremos de uma sabedoria disponível, outrora uma *matière trouvable* nos confins do mundo europeu ou no “mundo das águas lisas” da Amazônia. Matéria, em todo caso, moldada em relevo pela prosa crítica, para que, com ela, pudesse desenvolver-se um estilo de indagação, conseqüente com aquilo que ela tornou visível e pensável. Curioso e volátil ponto de interrogação, portanto, este que a prosa divisa e redesenha na fantasia exata de um precioso e sublimado Arlequim.

A segunda direção seria formada em geral por entalhes à ponta de lápis, realizados em pequeninos (às vezes, pequeníssimos) pedaços de texto ou de momentos biográficos. Diferentemente dos elementos da matéria brasileira – outrora em aberto, promissora, moldável, fecunda –, desta feita seriam elementos fechados, meio carrancudos, meio casmurros e, mesmo com as luzes e contraluzes da prosa gildiana, elementos que parecem dominados pelas figuras em que esses elementos se transformam, mal deixando entrever suas raízes. A radicalidade do problema – fora do “campo provisório da ficção” e dos fenômenos atenuados de irreconciliação; longe de remontar a uma gênese “psicológica” de sua formulação mais arguta, longe igualmente de esvaziar-se na gênese “linguística” de sua profundidade mais abissal – parece incidir sobre o próprio estatuto da interrogação, pondo em causa, inclusive, o dêitico que lhe é subjacente, ou seja, não mais apenas algo como “qual é a questão?”, mas isto: “o que é uma questão?”

Encetar a análise conjunta dos dois subconjuntos de textos – asperamente demarcados aqui: os compostos com relances de abertura e os compostos com signos de fechamento – talvez ajude a desvendar melhor, um dia, o sentido do duplo desafio colocado pela prosa de

NUMA PALAVRA, ESTANDO CLARO QUE OS TEXTOS DE GILDA DE MELLO E SOUZA NÃO SE RELACIONAM COM O DISCURSO FILOSÓFICO NO MODO DA COMPETIÇÃO OU DA CUMPLICIDADE, POR ÓBVIO, A FREQUENTAÇÃO ASSÍDUA DE SUA DISCRETA SOLIDARIEDADE COM ALGUMAS FILOSOFIAS TALVEZ NOS OFEREÇA, COMO DE TEMPOS EM TEMPOS A LITERATURA BRASILEIRA EFETUA, MODOS DE “RENOVAR NOSSO SENTIMENTO DO MUNDO E DA SOCIEDADE”

Gilda de Mello e Souza. Desafio, antes de tudo, para descrever-lhe as perspectivas internas e pensar o que seria sua manifestação de conjunto, na qual se combinam a crônica e a memória de sua formação; uma fenomenologia das configurações simbólicas, no interior da qual se fezera possível esboçar figuras da sabedoria, tais como a do projeto e a da preguiça; a busca poética de sua “conciliação” no campo provisório da ficção e a potência reveladora do caráter irreduzível desses contrários – o intervalo – no devastado campo de batalha do real; a zona de silêncio entre as noções que os codificam, menos uma abolição do “hiato semântico entre as palavras e as coisas”, muito mais a retomada da palavra que, nas conciliações ideológicas, fora extorquida.

Desafio por outro lado que só se enxerga de relance, pois ao que parece, na força do negativo, não é toda filosofia que cessa quando o pensamento toma a palavra. Força quase imponderável que se apresenta à sombra de uma ontologia necessariamente negativa. E por que não? Se desdobrada em paralelo à ideia de *seres de ficção* e se conduzida a percorrer os caminhos da crítica ao que há de visível em categorias sóciopolíticas, não poderia ela despertar especialistas em filosofia política de seu sono epistemológico? Fosse ela apenas um ramo secundário da história da imaginação em filosofia, proposta por Bento Prado Jr. e encarnada por “Desgaudrioles ou a excentricidade da razão”,¹⁷ seria já um passo considerável na ideia aqui retomada, por nossa conta e risco, de uma ontologia negativa do ser de ficção. Por essa trilha, não será surpreendente que muitos ganhos expressivos de Gilda de Mello e Souza evoquem os arabescos interrogativos da ensaística brasileira em filosofia, coinaugurada, se não estamos enganados, por Bento Prado Jr. Se me fosse permitido pontilhar um alongamento de apenas um desses paradoxos da literatura, mencionaria o aproveitamento tardio que pode ser conferido àquilo que um filósofo brasileiro confesso designou como “admiráveis romances de ideias”.¹⁸ Para fins desta homenagem, no entanto, tomemos um caminho mais ao gosto de Bento Prado Jr., quando se empenhava em deslocar a questão da filosofia da literatura para fora do campo da *doxa* e não se atinha exclusivamente ao nível de sua condição de possibilidade. Filósofo cujo interesse pelas obras literárias nunca foi o do juízo racionado por imperativos da postura confessional, com ele seria preciso fazer incidir a ênfase em outro aspecto contrastante, perguntando-se pelo que seria pensável a partir de outro paradoxo, aquele que ressoa, *in nuce*, na seguinte proposição: “a personagem é um ser de ficção”:

17. Ensaio homônimo que Bento Prado Jr. disse “pertencer ao gênero pouco explorado da historiografia imaginária” (PRADO JR., 1985b).

18. A locução “admiráveis romances de ideias” foi cunhada, em outro contexto, por Oswaldo Porchat, para designar o modo pelo qual lhe apareciam as obras filosóficas, depois que ele próprio se tornara “um homem comum”: “Em verdade nunca deixei de ler filosofia.

Mas como uma literatura de estilo diferente, ao mesmo tempo sublime e perversa. As obras filosóficas pareciam-me agora admiráveis romances de ideias, cujas estranhas aventuras me enchiam de grande prazer. Mas eu deixara para trás a filosofia. Eu me tornara um homem comum” (PORCHAT, 1994, p. 33).

19. CANDIDO (2000, p. 55, grifo do autor).

20. CANDIDO (2000, p. 80).

De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo e o problema da verossimilhança no romance depende da possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da linguagem da personagem, que é a concretização deste.¹⁹

Toma-se aqui, a meu ver, uma via diferente do antigo governo dos vivos pelos mortos. Nos desdobramentos consistentes com essa ideia de uma realidade viva e interna à linguagem literária, seria possível evocar, em nova chave, o trajeto entre fenômeno social e condições concretas de seu aparecer como “tipo literário”, um pouco como quem, à maneira de Merleau-Ponty, oferece um esboço de figuras de ficção, encarnadas ainda em Harpagon ou no velho senhor Grandet. Inicialmente, sem dúvida, uma tópica escolar do gênero “dissertação francesa”; mas acrescida, num caso, do confronto com muita situação adversa e não conciliada no processo de entesouramento privado de riquezas coletivamente produzidas e, no outro caso, ligada a experiências-limite, vividas por seres sociais, entidades desencarnadas no teatro do mundo e depois ingovernáveis no ensaio geral da tragédia francesa que, em estado nascente, se anunciava pelos anos idos de 1830. Seja em tempos de acumulação primitiva como no caso do avaro que se apresenta na comédia de Molière ou em palcos brasileiros, seja em outro ciclo cumulativo como na comédia ainda humana de Balzac ou nas traduções organizadas por Paulo Rónai, a verdade dos seres de ficção repousa no princípio de organização interna, a que nas obras toma forma e a que delas se irradia: dotados de vida infusa e de uma têmpera singular, graças a esse princípio, ambos os seres parecem, em solo francês ou brasileiro, “mais coesos, mais apreensíveis e atuais do que os próprios seres vivos”.²⁰ Logo, não ainda a pretexto de uma supremacia qualquer, advinha, sob o arco que liga a gênese do processo ao acaso do ser de ficção – doravante convertido à “seita dos avarentos” –, algo homólogo a uma estrutura em movimento, experiência entretecida no presente, teor de verdade condensado nos tipos literários que seria de monta a interrogar o alcance das figuras conceituais, uma vez transpostas ao corpo dos textos filosóficos. Em solo brasileiro, a releitura da prosa gildiana permitiria, em suma, palmilhar a boa compatibilidade entre os textos de Marx, despojados de pressuposições dogmáticas, e um

romance de Balzac, extirpadas as elegâncias miméticas de empréstimo. A tomar-se em linha de conta o problema das estimativas de valor ético-político, emergentes por força e obra desses deslocamentos para fora da ideologia literária, limitemo-nos a indicar, de resto, como haveria de reaparecer a transfiguração de Macunaíma: “(efêmera) estrela que arde apenas um instante, mas que pesa, no entanto, e ilumina”.²¹

Nunca será demais insistir: já para além das questões atinentes às condições de possibilidade de categorias tais como as de ser social e ser de ficção, será preferível colocar em exame a materialidade que lhes é própria na lida com os próprios objetos estéticos. Seja na iluminação recíproca entre duas meninas tais como Capitu e Helena Morley, quando a idade da crítica literária terá chegado à sua plena maturidade ensaística, seja em um caso por assim dizer “puro”, a ser estudado nas relações entre Fernando Pessoa, “ele mesmo” e seus heterônimos, de um lado, e, de outro, com a exceção provável de Ricardo Reis, nas relações em que o narrador de José Saramago não postula a condição de porta-voz de seu protagonista, em *O ano da morte de Ricardo Reis*. A viabilidade desses estudos, tanto mais possíveis na imaginação criadora quanto menos prováveis se mostram hoje, inclusive e principalmente no gênero “homagem”, suscitará, ao menos, a questão do citado e frisado “intervalo”. Seja como for, não terá sido mero exagero de nossa parte assinalar que uma prosa tão acabada como a de Gilda de Mello e Souza, com o mencionado “sentimento de plenitude” que a acompanha, excede as significações da letra com que ela nos aparece agora. Dizer “prosa crítica”, com o ensaio de Roberto Schwarz em vista, pode então significar que Gilda de Mello e Souza, sem fazer nenhum alarde – isto é: sem que lhe fosse preciso redigir alguma “crítica da razão estética” – certa feita inaugurou a era da crítica, para o bom proveito de um jovem Bento Prado Jr. e da então nascente filosofia da literatura no Brasil.

*

O pensamento de Gilda de Mello e Souza – professora que soube aliar a dignidade do feminino à firmeza no combate à ditadura civil-militar – por certo alimentou mais de uma vocação ensaística nas humanidades. E, como tentamos frisar, também na filosofia nutriu uma vocação ensaística retemperada em pensamentos outros, como os de Bento Prado Jr. Abrir seus livros, hoje, tem o efeito suplementar de pre-

21. PRADO JR., 1985c, p. 246.

22. PRADO JR., 1985d, p. 172, grifos do autor.

venir contra a alergia a consequências do pensamento e do impensado brasileiros. Se o Brasil se tornara pensável, nas matérias abertas talvez o discernimento opere mais para os lados da prosa crítica, ao passo que, nas matérias fechadas, havia equilíbrio entre a fantasia do artista e o discernimento da ensaísta, ambos, então, férteis e onilaterais. Mas, então, parecendo dizer mais ao falar menos, a via de mão dupla teria lavrado um campo aberto para a autodestinação dos ensaios filosóficos, conquanto o solo instável fora também o de uma elasticidade e de uma reversibilidade inusitadas. Para aspirantes a filósofos, madrugava a questão de saber como tomar pé quando, neste solo ou naquele campo, fossem eles se deparando com os vínculos – ora mais diretos, ora sinuosos – entre vida mental e processo social nas situações periféricas. À maneira de Merleau-Ponty, seria o caso de pastichar uma de suas formulações, insistindo que se trata de pensar não *como* Gilda de Mello e Souza pensou, o que de resto as condições da matéria brasileira não permitem; trata-se, no entanto, de pensar *com* Gilda, o que por outro viés exigem, no tempo presente, as condições de investigação e de exposição da matéria brasileira. À maneira de Bento Prado Jr., por fim, a questão se desdobra em si mesma, abrindo um novo campo no qual não haveríamos mais de pensar como temos pensado. Trata-se, aqui também, de uma palavra de ordem fácil de lançar, e de um programa difícil de cumprir. Pois, como ele próprio nunca deixará de nos lembrar, “a questão da filosofia é outra: – por que pensamos assim? – Mais precisamente: *por que já não podemos pensar exatamente assim?*”²²

Referências

- ARANTES, Otília B. Fiori. Notas sobre o método crítico de Gilda de Mello e Souza. *Revista Estudos Avançados*, v. 20, n. 56, pp. 311–324, 2006.
- ARANTES, Otília B. Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. “Ainda se trata de formação”. In: MICELI, Sergio; MATTOS, Franklin de (Orgs.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- ARANTES, Paulo Eduardo. Tentativa de identificação da ideologia francesa: uma introdução. *Novos Estudos – Cebrap*, n. 28, p. 74–98, 1990.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. A importância de não ser filósofo. In: *Discurso*. São Paulo: revista do Departamento de Filosofia da USP, nº 37, 2007.

CHAUÍ, Marilena. A dignidade do feminino. In: MICELI, Sergio; MATTOS, Franklin de (Orgs.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007. pp. 23–49.

FIGUEIREDO, Priscila. O azarado Macunaíma. *Estudos Avançados*, v. 31, n. 89, pp. 395–414, 2017.

MELLO E SOUZA, Gilda. O avô presidente. In: _____. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

PORCHAT, Oswaldo. Prefácio a uma filosofia. In: _____. *Vida comum e ceticismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PRADO JR., Bento. Por que rir da filosofia? Em homenagem a A. Candido. In: PRADO JR., Bento. *Alguns ensaios: filosofia literatura psicanálise*. São Paulo: Max Limonad, 1985a.

_____. Desgaudrioles ou a excentricidade da razão. In: _____. *Alguns ensaios: filosofia literatura psicanálise*. São Paulo: Max Limonad, 1985b.

_____. A sereia desmistificada. In: _____. *Alguns ensaios: filosofia literatura psicanálise*. São Paulo: Max Limonad, 1985c.

_____. Sobre a filosofia do senso comum. In: _____. *Alguns ensaios: filosofia literatura psicanálise*. São Paulo: Max Limonad, 1985d.

_____. A hermenêutica de Gilda. In: MICELI, Sergio; MATTOS, Franklin de (Orgs.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

SCHWARZ, Roberto. Prosa crítica. In: MICELI, Sergio; MATTOS, Franklin de (Orgs.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

SÍLVIO ROSA FILHO é professor de filosofia na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), autor de *Eclipse da moral: Kant, Hegel e o nascimento do cinismo contemporâneo* (2009) e tradutor e organizador do volume *Hegel* na coleção “Educadores” do Ministério da Educação (2010).

ENSAIO SOBRE UM OLHAR A PARTIR DA MODA

SUZANA AVELAR

Resumo

Este ensaio trata dos estudos de Gilda de Mello e Souza, do ponto de vista da moda no Brasil, em suas atuações dentro do âmbito acadêmico. O presente texto organiza-se através de sua condição feminina/feminista, seu traçado transversal e, por fim, pela grandiosidade de sua coragem ao notabilizar o corpo vestido.

Palavras-chave

moda brasileira; Gilda de Mello e Souza.

MULHER NA UNIVERSIDADE E NA MODA: LUGARES DESCONFORTÁVEIS

Através dos escritos em *O espírito das roupas* (1987), é possível notar a corajosa abordagem sobre a importância das roupas nas dinâmicas sociais dos dois últimos séculos, que se formaliza protagonista numa sociedade contraditória e de aspectos mudos e potentes. Corajosa porque o assunto moda, no período em que é escrita tal pesquisa (ano de 1950), já havia sido transportado para o universo feminino há, aproximadamente, um pouco mais de um século. Até então, tal tema correspondia principalmente aos assuntos masculinos e, portanto, levado a sério pelos homens na cultura ocidental.

Assim, Gilda de Mello e Souza assume dois lugares delicados em nossa sociedade patriarcal: o lugar da mulher na universidade, ou seja, estudando e formando-se para uma profissão para além dos cuidados com a casa e com a família; e, segundo, escolhendo o tema “moda”

como objeto de estudo acadêmico, ou seja, objeto do universo feminino, estudado por uma mulher.

O universo feminino não fora muito considerado como um lugar de poder e de seriedade, em comparação àquele masculino, dos lugares de ordem e de decisões sociais, a partir do século XIX. Aos homens brancos, de classe alta e endinheirados pelo trabalho que os dignificam, se conferia o respeito, enquanto às mulheres restava sua legitimação pelo homem que lhe conferia tal existência. Como nos mostra Eric J. Hobsbawm no capítulo “O mundo burguês”, as roupas fazem o homem, e este homem designa o modo de vida da mulher, pois, na organização social familiar, a mulher ali existe para ser subalterna ao homem e garantir o bom funcionamento da casa e dos sujeitos que lá habitam.¹

Gilda nos conduz às particularidades da rigidez desse núcleo burguês, a reguladora função da roupa no cotidiano através de uma muda obrigatoriedade, que estabelece os limites entre o pudor e a hierarquia interna familiar. Combinando a literatura, a sociologia e a fotografia, a autora nos dá uma aproximada dimensão da fisicalidade entre esposa e marido, em que as roupas cumprem um constante papel de reguladora das aparências e de suas rígidas regras: “O braço feminino não resvala mais, lânguido, sobre a roupa do homem; pousa recatado no braço do marido, respeitando uma ordem que não permite transbordamentos”.²

A condição feminina se volta para papéis sociais restritos, mas não menos relevantes. A mulher nessa sociedade parece ser colocada isoladamente em seus lugares privados, atuando publicamente pela austera figura de seu marido. A ela é criado um lugar dito das frivolidades, sendo a moda a mais constituidora de sua personalidade, da subjetivação e de nossos modos relacionais através de um corpo vestido.

Gilda nos diz como o espírito da moda, termo emprestado de Gabriel Tarde, caracteriza-se pelo universo feminino, mas também masculino, nas dinâmicas de imitação fora dos eternos núcleos fami-

1. HOBSBAWM, 1979; p. 237.

2. MELLO E SOUZA, 1993, p. 146.

liares das terras distantes do cotidiano citadino. Com seu pensamento, ela decupa e desveste o complexo jogo comunicacional mudo e efetivo, com a dança dos xales e o vocabulário dos leques.

É exatamente neste aspecto que nossa autora abre novas formas de leitura dessas sociedades europeia e brasileira, protagonizada por mulheres entre ficção e realidade, que, com sua linguagem diminuída pelo mundo masculino, constroem linhas de fuga para seus desejos e existências de mulher, cidadã e indivíduo. A nova forma de existir por esse mundo frágil torna-se uma forma de sobrevivência e inaugura uma nova forma de linguagem, de se comunicar, apropriando-se daquilo que lhes é dado como insignificante e tornando-o uma força de existência, em falas sub-reptícias.

Neste livro, comecei a compreender a moda tomada de forma a parecer futilidade, mas transformada em uma nova cultura social, que as mulheres dominaram muito bem. Lembremos que, até então, a moda era de domínio masculino e elemento constitutivo de culturas de Estado. A calça é uma modernização na vestimenta enquanto a saia é um elemento que fica quase que desmerecido, deixado de lado. Roupa ajustada ao corpo e calça são heranças da complexa construção das armaduras, verdadeiras insígnias de domínio, poder e elemento nacional. Quando se transforma em lugar do feminino, é tratada como algo menor. E é nessa tentativa de fragilização que a mulher constitui um novo subterfúgio de força: fazer parecer algo para agir e transformar em uma linguagem própria, transmutando a ideia de força de existir. Sim, de existência e resistência. Pela moda, a mulher pode cuidar de sua família e se descobrir em outras potências, como a de uma intelectual notável. Ousar tratar sobre a moda sem dúvida foi em Gilda um ato de coragem e que só se faz entender hoje, porque é *avant la lettre*.

É em seus escritos que se descobre um Brasil em lugar particular, entre uma cultura pré-colonial, colonial, de cavalos ajaezados, de uma Coroa que se estabelece na colônia, tendendo à vontade das modas burguesas. Entre indeterminações que principalmente se percebe através de sua obra.

Por fim, ressalvo a necessidade da valorização de seu nobre trabalho pela grande intelectual e grande mulher que Gilda de Mello e Souza é, ao invés de legitimá-la pelas figuras masculinas que a circundam.

TRANSVERSALIDADES

Gilda traça as indeterminações de uma colônia transformada pela fuga da Coroa, em um Brasil entre Machado de Assis e Balzac, entre uma

E É NESSA TENTATIVA DE FRAGILIZAÇÃO QUE A MULHER
CONSTITUI UM NOVO SUBTERFÚGIO DE FORÇA: FAZER PARECER
ALGO PARA AGIR E TRANSFORMAR EM UMA LINGUAGEM
PRÓPRIA, TRANSMUTANDO A IDEIA DE FORÇA DE EXISTIR

notável coleção de fotos registradas em seu livro, lida também pela sociologia de Pierre Bourdieu e Roger Bastide. Em um pensamento transversal e muitas vezes dito como “não sendo sociologia”, Gilda de Mello e Souza escreve para o contemporâneo, para a formação crítica de novas e novos pensadores.

De habilidades entre as artes, a escrita e a intelectualidade, sua criação aflora de forma não convencional para a década de 1950, quando essas forças se efetivam em uma percepção particular do país. Em um país figurado pela foto dos senhores de terra e das famílias do café, entre campo e cidade,³ nos é proporcionada uma aproximação de nossa sociedade, através de códigos vestimentares que justapõem uma foto de um homem possivelmente recém alforriado⁴ e homens brancos, ditos letrados e europeizados.⁵

A justaposição entre fotos e literatura, estética e sociologia, faz desta pesquisa um trabalho *avant la lettre*, uma vez que escapa das propostas tradicionais acadêmicas daquele período. Assim Gilda nos abre a percepção para a seriedade e fundamento da moda na sociedade moderna e contemporânea. Considera a moda como um elemento crucial de composição para o entendimento social e é aí que, provavelmente, enfrenta todo o preconceito ferino, como mulher e intelectual.

Seu trabalho se fundamenta em dimensões próprias como a literatura, as artes, as atuações acadêmicas, sendo este livro, uma obra sua, independente de outros, de mérito notório seu. É esta obra sua que se faz tão atual pois inaugura novos sentidos da moda, necessariamente de leitura composta entre diversas áreas, assim como se apresenta o corpo vestido.

Esta pesquisa relativa à moda também se estabelece como uma pesquisa sobre a cultura no Brasil, contribuindo para o enriquecimento da compreensão sobre nós mesmos. Particularmente para nós da área

3. MELLO E SOUZA, 1993, pp. 138–139.

4. MELLO E SOUZA, 1993, p. 124.

5. MELLO E SOUZA, 1993, p. 136.

6. MELLO E SOUZA, 1993, p. 55.

da moda, tal pesquisa nos confirma aquilo que vivenciamos em nosso cotidiano: a convergência de diversas disciplinas e vieses que constituem tal área. Além do mais, nos fica claro que a realidade da cultura brasileira e de qualquer outra não está completa sem o estudo sobre a moda, sobre os modos relacionais através do corpo vestido. Talvez pelo fato de ser uma área relegada ao universo feminino e também ser algo próprio de nosso cotidiano, muitas e muitos acreditam ser algo inferior e sem subterfúgios e complexidades.

O CORPO VESTIDO DO VELHO MUNDO REGULA A COLÔNIA

Este estudo de Gilda de Mello e Souza nos aproxima ainda mais de outras compreensões sobre as sociedades do Velho Mundo a partir do Brasil. Este estudo é feito através de uma cultura em que a imagem se coloca de forma abrupta, prevalente, atuante e muda. Sim, o estudo da cultura pelas proposições da moda, dos códigos vestimentares de um mundo patriarcal, sistematizado no antagonismo entre papel de homem e papel de mulher, “de profundos contrastes de tipo de vida, de nível social, de profissão que os anos cristalizaram, impondo aos indivíduos como uma máscara”.⁶

Gilda nos deixa claro que gestos, corpo e moda podem ser uma composição estética entre gesto, atitude e roupa, que funciona nessa interdependência, e não de forma separada. Não há distanciamento entre esses elementos, muito menos das práticas sociais e culturais.

Há, certamente, um encantamento com o *O espírito das roupas* em quem se dedica ao estudo sobre moda e sobre moda no Brasil. Tal encantamento se perpetua, de formas diversas, a cada vez que é apresentado para alunas e alunos para estudos da moda. É esta a leitura que desperta aulas empolgantes sobre a moda e sua dinâmica, em mundos diversos e, em particular, aqui em nosso país, parte da América Latina. Se há um livro que se diga por onde começar a estudar esta relação entre corpo e roupa, entre sujeito e sociedade, entre corpo vestido e suas atuações modernas e contemporâneas, este é o primeiro. Tocamo-nos por ele para tratar sobre uma certa gênese de moda no Brasil e na América do Sul.

Conjugar o processo criativo contemporâneo atual a um passado particular brasileiro deve atravessar necessariamente estes escritos de Gilda. É por ele que despertamos perguntas e perspectivas primeiras sobre o que fazemos hoje, como designers de moda, buscando compre-

GILDA NOS DEIXA CLARO QUE GESTOS, CORPO E MODA PODEM SER UMA COMPOSIÇÃO ESTÉTICA ENTRE GESTO, ATITUDE E ROUPA, QUE FUNCIONA NESTA INTERDEPENDÊNCIA, E NÃO DE FORMA SEPARADA. NÃO HÁ DISTANCIAMENTO ENTRE ESSES ELEMENTOS, MUITO MENOS DAS PRÁTICAS SOCIAIS E CULTURAIS

ender convergências entre culturas estrangeiras e locais, ou melhor, o engendramento de práticas criativas disparadas por ser aqui e ser outro. Mais do que o que se herda é como se herda, como se processa, o que se produz a partir de uma condição de colônia que tem a Coroa estabelecida nela. A complexidade da dinâmica social pontuada nos objetos do corpo vestido, em tê-los, como usá-los, a duração da voga, os tempos sobrepostos de uso e significado nas diversas classes e grupos sociais. É através dos escritos de *O espírito das roupas* que, para nós da área da moda, constituímos sentidos de moda no Brasil, onde tocamos nossas colonialidades e nossas pulsões que se descolam delas. Um Brasil entre a colônia e a sede da Coroa, uma colônia que se transforma em Coroa e se caracteriza por essa confusão entre ser colônia e ser Coroa.

Sua obra nos faz sentido e nos deu sentido. Nos formalizou como lugar de reflexão e processo de composição, escrito a partir de nós, bem como uma leitura particular sobre nosso passado de moda, ou seja, nos proporcionou a existência de um passado, através da literatura, da sociologia e de arquivos que são a coleção de fotos utilizada. Uma pesquisa que deveria ser traduzida para o espanhol e para o inglês, a fim de compor uma bibliografia internacional sobre moda, cultura e sociologia.

Este ensaio termina com duas frases de Gilda, de mesmo teor, que se repetem na sua vida pessoal e profissional:

[...] não se pode abandonar assim, do dia para noite, os velhos hábitos pelos novos, sem sofrer muito e sem sentimento de culpa⁷

Mas não se desiste impunemente de velhos hábitos que anos de vida bloqueada desenvolveram como uma segunda natureza.⁸

7. Trecho do depoimento que Gilda de Mello e Souza deu na Universidade de São Paulo, em julho de 1984, na 36ª Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência e por iniciativa do Centro de Estudos Rurais, que promoveu o encontro “A mulher nos primeiros tempos da Universidade de São Paulo”. Transcrito em BLAY, Eva; LANG, Alice Gordo. A mulher nos primeiros tempos da Universidade de São Paulo. *Ciência e Cultura*, v. 36, n. 12, p. 2137 *apud* Pontes, 2004.

8. MELLO E SOUZA, 1993, p. 106.

nível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n22/n22a03.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2020.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Por que ler... “O espírito das roupas” de Gilda de Mello e Souza. *Dobras*, v. 2, n. 4, pp. 63–65, 2008. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/335/0>. Acesso em: 23 jul. 2020.

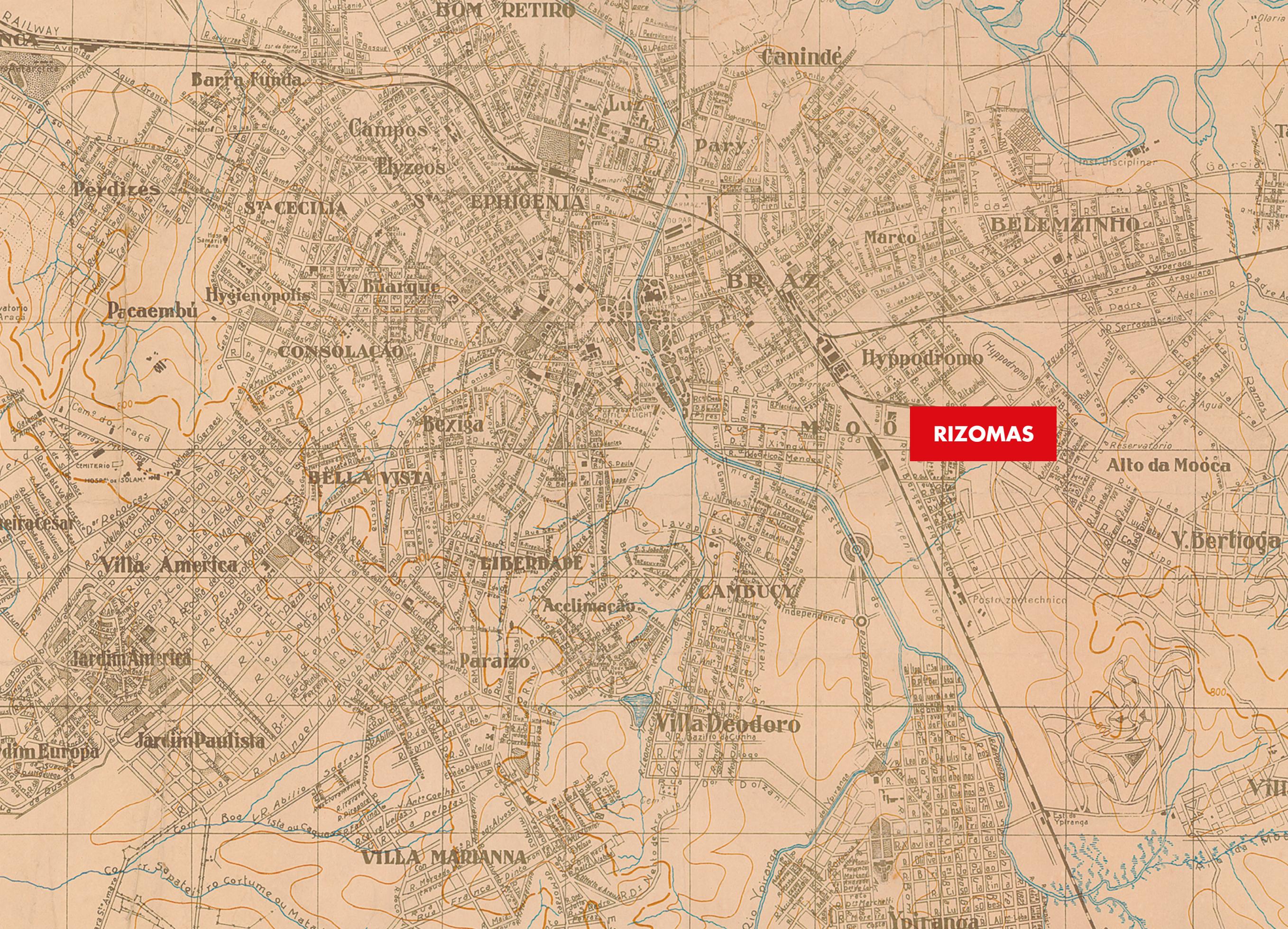
SUZANA AVELAR é professora do curso de Têxtil e Moda da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP), formada em Moda pela Faculdade Santa Marcelina, com mestrado e doutorado no Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e autora do livro *Moda, globalização e novas tecnologias*.

Referências

HOBSBAWM, Eric J. *A era do capital*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PONTES, Heloisa. Modas e modos: uma leitura enviesada de “O espírito das roupas”. *Cadernos Pagu*, n. 22, pp. 13–46, 2004. Dispo-



RIZOMAS



SER OU NÃO SER GREGO: MORTE E IDENTIDADE NA GRÉCIA ANTIGA

CAMILA DIOGO DE SOUZA

Resumo

Este breve texto tem como objetivo apresentar alguns aspectos sobre o conceito de identidade na Grécia Antiga por meio da análise da documentação arqueológica de natureza funerária. Morrer constitui uma das formas pelas quais a sociedade grega, ao mesmo tempo tão diversificada, se reconhece e identifica enquanto uma unidade cultural com elementos comuns e característicos, definidos como helênicos. A materialização dessa forma de expressão cultural, ritual e simbólica por meio da execução das exéquias, somada aos aspectos religiosos (mitologia), políticos e linguísticos, por exemplo, assume um papel fundamental na constituição da identidade dos gregos em contrapartida ao “outro”.

Palavras-chave

identidade; Grécia Antiga; arqueologia da morte; rituais fúnebres.

A morte envolve uma série de rituais executados pelos vivos que constituem ações humanas padronizadas e formam um discurso simbólico inteligível para um grupo de pessoas que dominam os códigos e decodificam as mensagens transmitidas.¹ Os rituais funerários são performances que envolvem elementos identitários em vários níveis dentro de uma sociedade, seja enquanto marca de distinção social, política ou cultural de um determinado grupo, seja como uma característica unificadora da sociedade enquanto um corpo unitário.²

Na Grécia Antiga os rituais funerários possuíam um papel fundamental na vida das pólis e seus cidadãos e constituíam parte de um discurso simbólico identitário distintivo entre as cidades-estados e, simultaneamente, unificador em relação à identidade helênica.³ Os rituais funerários constituem as ações dos vivos em relação aos mortos e à morte, por meio de canais socialmente aceitos e compartilhados pelas

1. MORRIS, 1992.

2. DUPLOUY, 2006.

3. KURTZ; BOARDMAN, 1971; GARLAND, 1985.

diversas pólis gregas. Porém, incluem especificidades de cada pólis em suas performances e, ainda, singularidades pertencentes aos diferentes grupos sociais no interior de cada uma delas.

O “ser grego” define-se por elementos culturais compartilhados, como a língua, religião e mitologia, dos quais as crenças e visões sobre a morte fazem parte de um universo comum que delinea a estrutura das práticas rituais de forma padronizada em relação ao cumprimento das etapas necessárias para que os mortos integrem seu novo mundo evitando a contaminação e a poluição, *miasma* (μίasma).⁴

A estrutura geral dos ritos fúnebres fundamentada na realização de três etapas principais constitui um dos elementos comuns compartilhados pelas várias pólis gregas em diferentes momentos históricos: a *próthesis* (πρόθεσις), a *ekphorá* (εκφορά) e o enterro propriamente dito.⁵ De forma geral, tal estrutura permaneceu imutável durante toda a Antiguidade e, definitivamente, constitui uma das expressões identitárias que definem a helenidade no período, o “ser ou não ser grego”. A estrutura geral da *próthesis*, *ekphorá* e do sepultamento é bem documentada no registro escrito – obras literárias e epigrafia – e visual durante todas as épocas da proto-história e da história da Grécia.⁶

A *próthesis* constitui a primeira etapa e é composta pela preparação e purificação do corpo do morto por meio do banho, da aplicação de óleos e unguentos e das vestimentas e acessórios colocados no corpo e a exposição, sempre acompanhada da lamentação por parte dos vivos.⁷ A purificação dos participantes, principalmente os parentes do morto, era realizada por meio da água conservada em um trípole de bronze que ficava, em geral, na entrada da residência, elemento indicativo da morte em uma determinada residência.⁸

É interessante que o trípole de bronze também simbolizava o prestígio social do morto e sua linhagem familiar. Há algumas cenas de *próthesis* e *ekphorá* em que o trípole está presente, indicando o caráter da morte, da poluição característica desse rito de passagem, o processo de purificação e o prestígio do morto. Além disso, o trípole de bronze também está presente nas obras épicas atribuídas a Homero, a *Iliada* e a *Odisséia*, como premiações dos jogos fúnebres realizados em homenagem aos grandes heróis mortos; por exemplo, no canto XXIII da *Iliada*, quando Aquiles realiza os jogos fúnebres em homenagem a Pátroclo.

Após o banho, o morto era besuntado com óleos e perfumes, vestido e adornado com flores, ramos, instrumentos de batalha, joias e/ou outros acessórios, e o corpo era envolto em uma mortalha e de-

4. PARKER, 1996; VLACHOU, 2012.

5. KURTZ; BOARDMAN, 1971; GARLAND, 1985; SOURVINOU-INWOOD, 1991; VLACHOU, 2012; SOUZA, 2015b; SOUZA; DIAS, 2018.

6. SOURVINOU-INWOOD, 1991; MORRIS, 1992; VLACHOU, 2012.

7. SOUZA, 2015b; SOUZA; DIAS, 2018.

8. VLACHOU, 2012.

9. SNODGRASS, 1998.

10. GARLAND, 1985; VLACHOU, 2012; SOUZA, 2015b; SOUZA; DIAS, 2018.

11. SOURVINOU-INWOOD, 1991; VLACHOU, 2012.

pois colocado na *klíne* (κλίνη), a cama fúnebre ou esquife.⁹ A *próthesis* era realizada pelas mulheres mais velhas e, geralmente, parentes do morto. A seguir, o morto era colocado em um esquife, podendo ser guarnecido com travesseiros e coberto com uma mortalha. Colchões e travesseiros são representados com o falecido no esquife em vasos e *pinax* (πίναξ, plural: *pinakes* – πίνακες; “plaquetas”, “placas”) em cerâmica, as mandíbulas eram seguradas pelas tiras do queixo, e representações de galhos e pequenos vasos para conter óleos são pintados próximos ao esquife e ao morto, indicando uma prática durante o velório a fim de evitar maus odores e provavelmente para manter os insetos longe do cadáver.¹⁰

Inicia-se aí a exposição e lamentação do defunto, que se caracterizava não apenas pelas lágrimas, mas também por gritos, lacerações e, principalmente, o gesto de conduzir as mãos à cabeça em sinal de tristeza e desespero. Também poderiam ocorrer cantos fúnebres acompanhados de danças e até mesmo de discursos, feitos por amigos e parentes.¹¹



Figura 1 Detalhe da cena de *próthesis* representada no pescoço de ânfora sem numeração da coleção do Museu de Brauron, datada do final do século VIII a. C. O morto é representado no centro da cena e, em gesto de lamentação, homens à esquerda e mulheres à direita e no painel inferior. Desenho: Bruno Menegatti.

No segundo momento dos rituais fúnebres, era realizado o traslado do corpo da residência até o local de enterramento. Trata-se do conjunto de rituais integrantes da *ekphorá*. As lamentações, cantos e danças também podiam estar presentes durante o cortejo fúnebre que seguia o carro condutor e transportava o morto. Por fim, chegando ao local de enterramento, geralmente a necrópole, o corpo do falecido era inumado ou então cremado numa pira, e suas cinzas eram depositadas dentro de urna funerária enterrada numa cova. Na maioria das vezes, essas práticas mortuárias eram seguidas de libações, banquetes e rituais de sacrifícios, além da realização de jogos fúnebres como corridas de carros, jogos atléticos e lutas, seguidos de premiações.¹²



Figura 2 Detalhe da cena de *ekphorá* representada na cratera NM 990, pertencente à coleção do Museu Nacional em Atenas, atribuída ao pintor Hirschfeld, datada da segunda metade do século VIII a. C., encontrada como marcador de sepultura no Cemitério do Cerâmico em Atenas. O morto é representado no carro fúnebre no centro do painel e as figuras humanas em gesto de lamentação ocupam os painéis à esquerda, à direita e inferior. Desenho: Bruno Menegatti.

Na *Iliada*, a preparação e a purificação do corpo do herói Heitor são seguidas de nove dias de exposição.¹³ A lamentação está sempre presente no ritual de *próthesis* das obras épicas e é exercida por um grande número de pessoas, tanto mulheres quanto homens. Na *Odisseia*, a duração da *próthesis* e da *ekphorá* de Aquiles é de dezessete noites e dias.¹⁴ O cortejo fúnebre é realizado com grande suntuosidade e seguido por uma grande multidão, sempre em lamentação, chorando, cantando e dançando.¹⁵

Os rituais funerários tornam possível a transformação do corpo; a cremação faz com que a *psyché* (ψυχή) atinja o Hades, deixando de forma definitiva o mundo dos vivos.¹⁶ O indivíduo, então, desaparece da fábrica das relações sociais da qual fazia parte, mas continua a existir num outro plano, o da memória, perpetuada através das canções épi-

12. SOURVINOU-INWOOD, 1991; MORRIS, 1992; SNODGRASS, 1998; VLACHOU, 2012.

13. HOMERO, 2002, canto XXIV, versos 583–589, p. 472; versos 775–804, pp. 484; 486.

14. HOMERO, 1996, livro XXIV, versos 35–74.

15. SNODGRASS, 1998; SOUZA, 2015b; SOUZA; DIAS, 2018.

16. SOURVINOU-INWOOD, 1991; VLACHOU, 2012; SOUZA, 2018; 2019.

17. SOUZA, 2018.

18. GNOLI; VERNANT, 1990.

19. KURTZ; BOARDMAN, 1971; GARLAND, 1985; SOURVINOU-INWOOD, 1991; VLACHOU, 2012.

20. SOUZA; DIAS, 2018.

21. SOUZA; DIAS, 2018.

cas e celebrada através do *sêma* (σῆμα), sepultura.¹⁷ Negar as honras fúnebres é, portanto, o oposto da “bela morte”, e entende-se melhor o papel desses rituais numa cultura agnóstica como esta, em que um único indivíduo prova seu valor em detrimento do outro e busca sempre ser superior a ele.¹⁸

As evidências iconográficas não deixam evidente o local onde a *próthesis* ocorria, se no interior da casa, em ambiente fechado, ou no pátio, em espaço aberto. De toda forma, trata-se de uma etapa em ambiente familiar, no *oikos* (οἶκος). A escolha depende de vários fatores, tanto em relação às estações do ano, quanto às meteorológicas, embora o espaço interior fechado seja mais recorrente nas representações de vasos do período Arcaico e Clássico.¹⁹

Na produção cerâmica ática confeccionada sob a técnica denominada de figuras negras e vermelhas do período Arcaico e Clássico (do final do século VII, sobretudo durante os séculos VI e V, e até o início do século IV a. C.), a lamentação nas cenas de *próthesis* constitui uma prática realizada pelas mulheres e pelos homens por meio da representação gestual e vestuário diferenciados.²⁰ As mulheres, representadas com a pele pintada em branco, portam vestimentas longas, cabelos compridos e levam as duas mãos à cabeça. Os homens, representados com a pele deixada em preto, não portam vestimentas longas e levam apenas uma mão à cabeça e a outra em direção ao morto como um gesto de reverência.

Associadas à documentação textual do período, muitas vezes a *próthesis* é acompanhada por músicos pagos que tocavam flauta, harpa e lira, a fim de aumentar o exagero do lamento. As crianças aparecem ocasionalmente. Geralmente as mulheres estão mais próximas da cabeça do morto, tocando ou abraçando o defunto, enquanto os homens estão em pé, próximos aos pés do falecido.²¹ A legislação funerária dos

NEGAR AS HONRAS FÚNEBRES É, PORTANTO,
O OPOSTO DA “BELA MORTE”, E ENTENDE-SE
MELHOR O PAPEL DESSES RITUAIS NUMA CULTURA
AGNÓSTICA COMO ESTA, EM QUE UM ÚNICO
INDIVÍDUO PROVA SEU VALOR EM DETRIMENTO DO
OUTRO E BUSCA SEMPRE SER SUPERIOR A ELE

períodos Arcaico e Clássico restringiu o número de participantes no cortejo fúnebre e também a quantidade de comida e bebida que seria consumida durante o enterro durante o banquete fúnebre.²²

O terceiro momento da estrutura dos rituais fúnebres da Grécia Antiga era o enterro.²³ Apesar da grande quantidade de representações de *próthesis* e *ekphorá*, a deposição do morto na sepultura, dos objetos que formam o mobiliário funerário e mesmo da realização do banquete fúnebre nunca são ações rituais expressadas visualmente. Entretanto, o sepultamento do indivíduo constitui uma ação crucial para encerrar as práticas fúnebres enquanto rito de passagem e garantir a integração do defunto no mundo dos mortos. Verificamos a importância do ato de sepultar o morto pela grande quantidade de contextos funerários presentes no registro arqueológico de todos os períodos e em todas as comunidades da Grécia Antiga, além das fontes literárias, como o caso exemplar de Antígona, que busca desesperadamente enterrar seu irmão Polínicos na Atenas do período Clássico (Sófocles, *Antígona*):

[...] de qualquer modo
 hei de enterrá-lo e será belo para mim
 morrer cumprindo esse dever: repousarei
 ao lado dele, amada por quem tanto amei
 e santo é o meu delito, pois terei de amar
 aos mortos muito, muito tempo mais que aos vivos.
 Eu jazerei eternamente sob a terra
 e tu, se queres, fuge à lei mais cara aos deuses
 [...] mas não deixarei
 sem sepultura o meu irmão muito querido.²⁴

Trata-se de edificar a morada, o habitat do morto, local físico onde o indivíduo, em sua nova condição social e física, passará a possuir sua existência material e imaterial, por meio da realização de práticas rituais que também fazem parte da estrutura geral das exéquias fúnebres helênicas, os denominados rituais pós-deposicionais, libações e oferendas (principalmente vasos cerâmicos, alimentos e vegetais, como ramos e flores, e, ainda, instrumentos de batalha ou tecidos) que são depositados sobre as sepulturas em datas oficiais nos calendários das pólis ou esporadicamente pelos membros familiares e do mesmo grupo do falecido.²⁵

Conforme mencionado anteriormente, após o sepultamento do corpo do indivíduo ou dos vasos funerários contendo os remanescentes carbonizados dos indivíduos, poderiam ser realizados banquetes,

22. GARLAND, 1985; SOURVINOU-INWOOD, 1991; MORRIS, 1992; SNODGRASS, 1998; VLACHOU, 2012.

23. SOUZA, 2011; 2015a.

24. SÓFOCLES, 1990, versos 80–86; 89–90.

25. SOURVINOU-INWOOD, 1991; MORRIS, 1992; VLACHOU, 2012.

26. HOMERO, 2002, canto XXIII, pp. 388–439.

27. PLUTARCO, 1991, capítulo 12, seção 8.

28. SOURVINOU-INWOOD, 1991; MORRIS, 1992; VLACHOU, 2012; SOUZA, 2015b; SOUZA, DIAS, 2018.

29. VLACHOU, 2012.

30. SOUZA, 2011; 2018.

31. SOUZA, 2011; 2018; 2019.

libações, sacrifícios e jogos fúnebres, como corridas de carro, lutas e competições atléticas em geral, sucedidos por premiações. Os registros de tais práticas são encontrados, sobretudo, nas evidências literárias como a *Iliada* e a *Odisseia*.²⁶

Além disso, evidências textuais indicam que as cerimônias executadas na sepultura não se restringiam apenas ao momento pós-sepultamento, mas também eram praticadas no terceiro dia (τα τρίτα), no nono dia (τα ένατα) e um ano depois dos funerais (τα ετήσια). A Genésia (γενέσια), festival público anual para comemorar o aniversário dos mortos instituído no período Clássico,²⁷ também pode ter sido uma legislação fúnebre visando controlar os excessos dos rituais realizados por grupos aristocráticos atenienses nos túmulos de seus membros.²⁸

As imagens que configuram a cultura visual do período Clássico nos indicam a deposição de objetos variados por meio das “cenas de visita ao túmulo” presentes nos léцитos de fundo branco, tipo de produção cerâmica ática com funções especificamente funerárias utilizada durante o período Clássico.²⁹ No registro arqueológico, a deposição de objetos orgânicos como alimentos, bebidas e vegetais, ramos e flores, é invisível devido à perenidade característica desse material.³⁰

A visibilidade do vestígio material das práticas rituais realizadas pelos vivos em honra e memória aos mortos nas sepulturas é reconhecida no registro arqueológico, por exemplo, por meio da presença de vasos encontrados imediatamente na camada estratigráfica sobre as lápides que encerram o conteúdo da sepultura. Em Argos, no século VIII a. C. várias sepulturas possuem uma grande quantidade de vasos com decoração geométrica típica do repertório da produção cerâmica argiva depositados sobre as placas que cobrem o túmulo. Tais vasos são em sua grande maioria formas abertas apropriadas para verter e servir líquidos, como enócoas, para conter líquidos, como grandes crateras, e para beber, como esquifos e taças.³¹

Figura 3 (a seguir) Foto dos vasos dispostos sobre a placa de calcário que cobre a sepultura T. 298 com enterramentos múltiplos no sítio de Argos, Peloponeso, datados do século VIII a. C. Foto: Y. Garlan (56869). Cortesia: École française d’Athènes (EfA). Manuscrito “Tombes Géométriques d’Argos II”, responsável: Camila Diogo de Souza.



O enterro constitui a performance das etapas dos rituais funerários que apresenta os elementos mais idiossincráticos e identitários em relação às pólis gregas e aos grupos sociais no interior das mesmas, sobretudo como expressão de ostentação e prestígio social e legitimidade política das elites.³² O sepultamento pode ser realizado de duas maneiras: ou por meio da cremação em uma pira próxima à cova (cremação secundária) ou na própria cova (cremação primária), ou pela inumação do corpo diretamente na sepultura.³³ A deposição dos remanescentes humanos no túmulo, inumados ou cremados, é acompanhada, na maioria das vezes, da deposição de objetos, principalmente vasos cerâmicos e objetos em metal.³⁴

A edificação do “lugar da memória”, a sepultura (*sêma* – σῆμα), é finalizada pela presença dos marcadores de túmulo, estátuas, estelas, vasos e a construção de monumentos funerários.³⁵ No período Arcaico, os marcadores funerários são constituídos, sobretudo, por estátuas, o *kóouros* (κοῦρος) e a *kóre* (κόρη), jovens não casados, como o famoso exemplo da Phrasikléia, estátua de mármore de uma *kóre* do

século VI, entre 550 e 540 a. C. feita por Aristion, artesão da ilha de Paros. Encontrada no túmulo de uma jovem, na cidade moderna de Merenda (antiga Myrrhinus), na região da Ática, a estátua apresenta a seguinte inscrição:

σεμα
Φρασικλείας· κόρε
κεκλέσομαι αἰεὶ
ἀντὶ γάμο παρὰ
θεον τοῦτο λαχούσ'
ὄνομα

Sepultura de Phrasikléia.
Virgem eu
devo ser chamada
para sempre; ao invés
de casamento, pelos
Deuses esse nome se
tornou meu destino.

Ἀριστίον Παριός
μ' ἐπ[ο]ίεσε³⁶

Aristión de Paros
me fez.

36. LEWIS; JEFFERY, 1994, tradução nossa.

37. SOURVINOU-INWOOD, 1991; MORRIS, 1992.

32. DUPLOUY, 2006; SOUZA, 2011; 2015a; 2018; 2019.

33. SOUZA, 2018.

34. SOUZA, 2011; 2015a; 2019.

35. NORA, 1989; SOUZA, 2018.

38. SOURVINOU-INWOOD, 1991; MORRIS, 1992; VLACHOU, 2012.

Durante o período Clássico em Atenas, século V a. C., muros são edificados cercando os túmulos familiares, os *periboloi* (περίβολοι) no Cemitério do Cerâmico.³⁷ A travessia do rio Styx (Στύξ) para chegar ao Hades constitui a última etapa do ritual de passagem que permite a integração definitiva da *psyché* no mundo dos mortos. A jornada é retratada pela documentação visual e textual, sobretudo, por meio das imagens presentes nos léцитos de fundo branco da cerâmica ateniense do século V a. C. A travessia é feita pelo barqueiro Caronte, e as fontes textuais dos períodos Arcaico e Clássico auxiliam a entender que tal etapa constitui um elemento fundamental nas visões sobre a morte e o morrer na Grécia Antiga enquanto elemento identitário e unificador helênico.

Nas cenas de travessia nos léцитos de fundo branco, o serviço do barqueiro fúnebre era pago com objetos de natureza distinta, como vasos e píxides, que constituem caixas de joias.³⁸ As fontes literárias do final do século V a. C. e evidências arqueológicas em alguns contextos funerários áticos indicam a deposição do denominado “óbolo de Caronte” com o morto: moedas, geralmente feitas de bronze, que eram inseridas na boca do falecido, na mão ou depositadas soltas na sepultura e identificadas como os objetos que garantem a passagem para o submundo.



Figura 4 Detalhe da cena de travessia no lécito de fundo branco MN 19356, pertencente à coleção do Museu Nacional de Atenas, datado por volta de 450–425 a. C. A morta oferece uma píxide (vaso para conter joias) para ingressar no barco de Caronte e atravessar o rio Styx a fim de ingressar no mundo dos mortos. Desenho: Bruno Menegatti.

Os mortos deveriam beber das águas do rio Léthe (λήθη, personificação do esquecimento) para abandonar o mundo dos vivos e entrar no mundo dos mortos. As águas do rio Mnemosýne (Μνημοσύνη, memória), em contrapartida, ofereciam o ingresso e a eternidade da existência no mundo dos mortos. Morrer torna-se um elemento de identidade helênica a partir do qual os indivíduos realizam uma passagem para um novo mundo. Não significa cair no esquecimento e a aniquilação completa da existência, material e imaterial. O indivíduo pertencente à cultura grega (helênica) finaliza sua vida no mundo dos vivos, porém inicia uma nova vida no Hades. A ausência física no mundo dos vivos é compensada pela perpetuação de sua memória (*mnêma*, μνήμα), por meio da realização dos rituais funerários e da construção da sepultura (*sêma*).³⁹

A imortalidade de sua memória no mundo dos vivos é garantida pelas constantes visitas e deposições de oferendas pelos vivos nas sepulturas enquanto seus “locais de memória”.⁴⁰ Dessa forma, as práticas rituais comuns em torno da morte, dos mortos e do morrer entre as mais diversificadas pólis e exercidas pelos mais variados grupos sociais constituem formas de representações simbólicas e expressão de identidade cultural dos gregos em relação aos “outros”.

39. MORRIS, 1992; SOUZA, 2018.

40. SOUZA, 2018.

O ENTERRO CONSTITUI A PERFORMANCE
DAS ETAPAS DOS RITUAIS FUNERÁRIOS
QUE APRESENTA OS ELEMENTOS MAIS
IDIOSSINCRÁTICOS E IDENTITÁRIOS EM RELAÇÃO
ÀS PÓLIS GREGAS E AOS GRUPOS SOCIAIS NO
INTERIOR DAS MESMAS, SOBRETUDO COMO
EXPRESSÃO DE OSTENTAÇÃO E PRESTÍGIO
SOCIAL E LEGITIMIDADE POLÍTICA DAS ELITES

Referências

DUPLOUY, Alain. *Le prestige des élites: recherches sur les modes de reconnaissance sociale en Grèce entre les Xe et Ve siècles avant J.-C.* Paris: Les Belles Lettres, 2006.

GARLAND, Robert. *The Greek way of death.* Nova York: Cornell University Press, 1985.

GNOLI, Gherardo; VERNANT, Jean-Pierre (Orgs.). *La mort, les morts dans les sociétés anciennes.* Cambridge: Éditions de la Maison des sciences de l’homme; Cambridge University Press, 1990.

HOMERO. *Odisséia.* 2ª. ed. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Texto & Arte; Edusp, 1996.

_____. *Iliada.* Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002.

KURTZ, Donna C.; BOARDMAN, John. *Greek burial customs: aspects of Greek and Roman life.* Londres: Thames & Hudson, 1971.

LEWIS, David; JEFFERY, Lilian (Orgs.). *Inscriptiones graecae, v. I: inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores, fasc. 2: Dedications. Catalogi. Termini. Tituli sepulcrales. Varia. Tituli Attici extra Atticam reperi. Addenda.* Berlim: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 1994.

MORRIS, Ian. *Death-ritual and social structure in classical antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

NORA, Pierre. Between memory and history: les lieux de mémoire. *Representations*, n. 26, pp. 7–24, 1989.

PARKER, Robert. *Miasma: pollution and purification in early Greek religion*. Nova York: Oxford University Press, 1996.

PLUTARCO. Sólon. In: _____. *Vidas paralelas*. Tradução de Gilson César Cardoso. São Paulo: Paumape, 1991.

SNODGRASS, Anthony. *Homer and the artists: text and picture in early Greek art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

SÓFOCLES. Antígona. In: _____. *Trilogia tebana: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane. *“Reading” Greek culture: texts and images, rituals and myths*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

SOUZA, Camila Diogo de. *As práticas mortuárias na região da Argólida entre os séculos XI e VIII a. C.* São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia; Imprensa Oficial, 2011.

_____. Considerations about burials and funerary practices in Geometric Argos, Greece (from ca. 900 to 700 B.C.E.). In: ROCHA, Leonor; BUENO-RAMIREZ, Primitiva; BRANCO, Gertrudes (Orgs.). *Death as archaeology of transition: thoughts and materials: papers from the II International Conference of Transition Archaeology: Death Archaeology, 29th April–1st May 2013*. Oxford: Archaeopress, 2015a. pp. 307–318.

_____. As representações da morte na arte geométrica grega do século VIII a. C.: expressões de identidade coletiva ou individual? In: ORTEGA, Any Marise; PELOGGIA, Alex Ubiratan Goossens (Orgs.). *Entre o arcaico e o contemporâneo: ensaios fluindo entre arqueologia, psicanálise, antropologia e geologia*. São Paulo: Iglu, 2015b. pp. 81–118.

_____. A morte lhe cai bem: reconsiderando o significado do mobiliário funerário na construção do prestígio social. *Revista M*, v. 3, n. 6, pp. 263–287, 2018.

_____. Aspectos da construção do espaço funerário no mundo grego do período geométrico (entre 900 e 700 a. C.). In: FLORENZANO, Maria Beatriz Borra (Org.). *Khorion – XΩPION: cidade e território na Grécia antiga*. São Paulo: Fapesp; Intermeios, 2019. pp. 261–281.

SOUZA, Camila Diogo de; DIAS, Carolina Kesser Barcellos. The iconography of death: continuity and change in *prothesis* ritual through iconographical techniques, motifs, and gestures depicted in Greek pottery. *Classica*, v. 31, n. 1, pp. 61–87, 2018.

VLACHOU, Vicky. Death and burial in the Greek world. In: *Thesaurus cultus et rituum antiquorum (ThesCRA)*, v. 8. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2012. pp. 363–384.

CAMILA DIOGO DE SOUZA é pós-doutoranda sênior/pesquisadora visitante do Instituto de História da Universidade Federal Fluminense (UFF). Foi professora visitante da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), entre 2017 e 2019. Possui pós-doutorado, doutorado e mestrado em Arqueologia do Mediterrâneo Antigo pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP) e pós-doutorado em Proto-histoire Égéeenne na Maison René Ginouvès (Archéologie et Ethnologie) da Université de Paris X (França). É pesquisadora da École Française d’Athènes (EFA), responsável pelo dossiê “Tombes géométriques d’Argos II” e coordenadora do Grupo de Pesquisas em Práticas Mortuárias no Mediterrâneo Antigo (Taphos) e do Laboratório de Estudos sobre a Cerâmica Antiga da Universidade Federal de Pelotas (Leca–UFPel). Tem experiência em arqueologia clássica, arqueologia funerária, ceramologia e bioarqueologia. Possui vários artigos e capítulos de livros, e sua tese foi premiada pela Capes e publicada como suplemento da *Revista do MAE* (2011).

PAIXÕES BOTÂNICAS: AS PLANTAS DE BURLE MARX E AS ORQUÍDEAS DE EMA KLABIN

BIANCA BRASIL
HELOISA ANTUNES

Resumo

O presente artigo busca registrar e divulgar as experiências vivenciadas durante o ciclo de palestras intitulado “Paixões botânicas: as plantas de Burle Marx e as orquídeas de Ema Klabin”, ministrado pelas autoras em fevereiro de 2019. Os participantes foram convidados a uma imersão no jardim da Casa Museu, com apresentação do projeto de Burle Marx para o local e as espécies ornamentais existentes, revelando as plantas e composições mais adoradas pelo paisagista e uma das grandes paixões de Ema Klabin – sua coleção de orquídeas premiadas.

Palavras-chave

botânica; paisagismo; plantas ornamentais; orquídeas; colecionismo.

Quando fomos convidadas a palestrar na Fundação Ema Klabin, nosso primeiro desafio foi propor uma temática coerente, um recorte inédito e que dialogasse com a exposição que estaria em cartaz no vizinho Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), sobre Burle Marx: “Arte, paisagem e botânica”. Uma linda exposição, aliás. Mas como trazer ineditismo quando o assunto é o já consagrado e amplamente conhecido Roberto Burle Marx, o maior paisagista brasileiro de todos os tempos? Ou a grande Ema Gordon Klabin, cuja trajetória de vida e coleções encontram-se ricamente documentadas pela curadoria da Fundação? E, mais, como confluir biografias tão distintas em uma única história, coesa e de caráter botânico, que pudesse encantar o público em apenas duas visitas?

O ponto de partida poderia ser o projeto de Burle Marx para o jardim da residência de Ema Klabin, com sua riqueza de traçados, volumetrias e espécies vegetais, sem demérito algum. Mas optamos por algo que consideramos mais íntimo, que permeou suas trajetórias



e nos ajuda a compreender um pouco suas identidades tão plurais: sua paixão pelas plantas.

Roberto descobriu ainda jovem o mundo botânico: muito antes de sequer imaginar-se um paisagista, apaixonou-se por uma *Alocasia cuprea* (espécie da família *Araceae*) que recebera de presente aos 7 anos de idade. Reza a lenda que já cultivava verdadeira coleção no casarão dos seus pais quando, em 1928, aos 19 anos, visitou o Jardim Botânico de Dahlem, em Berlim. Lá pôde redescobrir a flora brasileira que abundava nas estufas, com suas palmeiras, filodendros, marantas, samambaias e outras folhagens tropicais até então desconhecidas por Burle Marx.

Voltando ao Brasil, teve o primeiro jardim encomendado por Lúcio Costa e Gregori Warchavchik em 1932, para a residência da família Schwartz em Copacabana, a primeira casa carioca com arquitetura modernista.¹ De 1934 a 1937, em breve passagem por Recife, assumiu o cargo de diretor de parques e jardins, projetando jardins e praças públicas, e foram iniciadas suas expedições à natureza, na companhia do botânico alemão Alexander Brade. A partir daí as expedições tornaram-se atividade constante na vida do paisagista, que desbravou mais de trinta localidades diferentes, em todos os biomas, de norte a sul do país, num período aproximado de cinco décadas.

Ao coletar as espécies no seu ambiente natural, Burle Marx procurava observar as condições do habitat em que aquele exemplar se encontrava, como a iluminação, o tipo de solo, a umidade, as condições físicas das plantas e seus meios de propagação. Segundo suas próprias palavras: “Essas viagens trouxeram para mim toda uma compreensão da planta em seu habitat, da maneira justa de associá-las e, muitas vezes, de associar plantas que, embora de regiões diversas, se irmanam nas suas atitudes e exigências”.² Boa parte do aprendizado de Burle Marx sobre ecologia e botânica aplicadas, que se refletirá diretamente no seu trabalho, foi resultado do relacionamento direto do paisagista com renomados botânicos e naturalistas, tais como Adolpho Ducke, Luiz Correia de Araújo, Edmundo Pereira, Margaret Mee, Nanuza Luiza de Menezes, João Semir, José Correia Gomes, Luiz Emygdio de Mello Filho, Pacheco Leão, Graziela Barroso entre outros.³

Entre 1942 e 1945, merece especial menção a parceria com o botânico Henrique de Mello Barreto, com quem Burle Marx pôde visitar e analisar, uma por uma, as diferentes associações de plantas existentes nas serras de Minas Gerais. Nessa fase mineira, Burle Marx projetou dezesseis importantes jardins em Araxá, Belo Horizonte e Cataguases, e podemos dizer que o artista sofre grande mudança no entendimento do

próprio trabalho: parte de um olhar puramente plástico (cores, texturas, volumes etc.) dos trabalhos anteriores, para uma compreensão ecológica mais ampla da utilização das plantas de forma associada, assim como elas aparecem na natureza.⁴

Com as expedições e coletas de plantas cada vez mais numerosas, Burle Marx se preocupa em ter um lugar para abrigar e perpetuar toda essa riqueza vegetal. Em 1949, após trabalhosa busca por terrenos, Burle Marx e seu irmão Guilherme Siegfried Marx encontram o Sítio Santo Antônio da Bica, na Barra de Guaratiba, zona oeste do Rio de Janeiro. Com área aproximada de 365 mil metros quadrados, onde foram distribuídos canteiros a pleno sol, viveiros, sombrais e ripados, o sítio aos poucos se transformou em grande coleção botânica com mais de 3,5 mil espécies, dando ênfase às plantas nativas do Brasil, mas com exemplares coletados em mais de trinta países diferentes, de todos os continentes.⁵

Era grande o número de espécies introduzidas ano após ano na propriedade, boa parte nunca utilizada em paisagismo, algumas em perigo de extinção e outras ainda desconhecidas pela ciência: ao menos oitenta espécies foram descobertas e descritas a partir das coletas de Burle Marx.⁶ Dessas, algumas foram descritas por ele em homenagem a amigos e outras foram nomeadas em sua homenagem, como *Aechmea burle-marxii*, *Goepertia burle-marxii*, *Ctenanthe burle-marxii*, *Cryptanthus burle-marxii*, *Dyckia burle-marxii*, *Hohenbergia burle-marxii*, *Merianthera burle-marxii*, *Neoglaziovia burle-marxii*, *Neoregelia burle-marxii*, *Orthophytum burle-marxii*, *Philodendron burle-marxii*, *Pitcairnia burle-marxii* e *Alcantarea burle-marxii*.⁷

Cabe destacar, ainda, que o Sítio Roberto Burle Marx (como passou a ser chamado a partir do tombamento e doação ao Governo Federal em 1985) não representa apenas uma coleção de plantas, mas uma coleção de coleções – de plantas, livros, mobiliários, arte sacra, cerâmica pré-colombiana, conchas, pinturas, esculturas, tapeçarias, objetos de design e arte popular.⁸ Consta que Burle Marx gostava de citar a frase de Le Corbusier: “precisamos nos cercar de objetos carregados de emoção poética”.⁹ E foi o que fez no Sítio Santo Antônio da Bica, sua morada desde 1973 até sua morte em 1994: desafiando tradicionais oposições entre arte erudita e popular, pura ou aplicada, atual e tradicional, construiu para si um ambiente em que os valores estéticos eram centrais,¹⁰ estabelecendo peculiar associação entre personalidade e cultura, preservação e experimentação botânica.

Podemos considerar, ainda, que as coleções botânicas do grande Burle Marx não se encontram apenas no seu sítio, mas estão igual-

1. TOFANI, 2014.

2. TABACOW, 2004.

3. TOFANI, 2014.

4. POLIZZO, 2010.

5. TOFANI, 2014.

6. LORENZI; MELLO FILHO, 2001.

7. RIZZO, 2009.

8. SIQUEIRA, 2017.

9. LEMOS; SCHWARZSTEIN, 1996.

10. SIQUEIRA, 2017.

mente presentes nos mais de 2 mil projetos paisagísticos realizados durante sua prolífica trajetória profissional.¹¹ Afinal, em seus jardins se formava uma certa coleção de plantas, cuja repetição em novos arranjos produzia mesmo um “vocabulário”, próprio do paisagista.¹² E que vocabulário! Em um estudo inédito que tivemos a oportunidade de fazer, por ocasião das palestras realizadas na Fundação Ema Klabin, pudemos encontrar como resultado preliminar, analisando 25 projetos de Burle Marx (dos anos 1935 a 1962), um “vocabulário” de 919 espécies utilizadas nos jardins. Levando em consideração os projetos em área superior a 2 mil metros quadrados, a média de espécies utilizada por projeto é de 125 espécies, dentre nativas e exóticas. Apesar da diversidade fora do comum, comparável talvez apenas a projetos de hortos ou jardins botânicos, pudemos verificar que algumas poucas espécies se repetiam, aparecendo em pelo menos um terço dos projetos, razão pela qual as apelidamos de “as queridinhas” de Burle Marx. São elas: *Pontederia cordata* (pontederia), *Nymphaea ampla* (ninfeia), *Iresine herbstii* (iresine), *Heliconia psittacorum* (helicônia-papagaio), *Philodendron undulatum* (filodendro-ondulado), *Philodendron bipinnatifidum* (guaimbê), *Salvia splendens* (sálvia), *Plumbago auriculata* (bela-emília), *Canna indica* (biri), *Hemerocallis flava* (lírio-amarelo), *Acalypha wilkesiana* (acalifa), *Senna bicapsularis* (canudo-de-pito), *Strelitzia reginae* (ave-do-paráiso), *Clusia fluminensis* (clúsia), *Pleroma heteromallum* (orelha-de-onça), *Allamanda nobilis* (alamanda-amarela), *Brunfelsia uniflora* (manacá-de-cheiro), *Syagrus*

11. BELTRAME *et al.*, 2016.

12. SIQUEIRA, 2017.

E FOI O QUE FEZ NO SÍTIO SANTO ANTÔNIO DA BICA, SUA MORADA DESDE 1973 ATÉ SUA MORTE EM 1994: DESAFIANDO TRADICIONAIS OPOSIÇÕES ENTRE ARTE ERUDITA E POPULAR, PURA OU APLICADA, ATUAL E TRADICIONAL, CONSTRUIU PARA SI UM AMBIENTE EM QUE OS VALORES ESTÉTICOS ERAM CENTRAIS, ESTABELECENDO PECULIAR ASSOCIAÇÃO ENTRE PERSONALIDADE E CULTURA, PRESERVAÇÃO E EXPERIMENTAÇÃO BOTÂNICA

romanzoffiana (jerivá), *Handroanthus impetiginosus* (ipê-roxo-de-bola), *Senna macranthera* (manduirana) e *Pleroma granulatum* (quaresmeira).

As “queridinhas” estão presentes também no projeto de Burle Marx para a residência de Ema Gordon Klabin, hoje Fundação Ema Klabin, localizada no Jardim Europa, em São Paulo. O paisagista foi contratado em julho de 1956 para desenvolver o projeto, em um período de intensa atuação na criação de jardins para a elite carioca e paulista, além de grandes obras públicas nacionais e internacionais. Seu estilo passava por um momento de transição, apresentando clara mudança de linguagem através da incorporação de formas geométricas e traçados ortogonais, semelhantes aos utilizados em seus desenhos para o Aterro do Flamengo (1954–1961) e, posteriormente, o calçadão de Copacabana (1970).

Esta nova estética geometrizada pode ser observada na primeira proposta apresentada à Ema Klabin, que se inspirou na curvatura da face norte da residência para o desenho de um gramado central em forma de círculo perfeito. Esta mesma forma aparece no lago inserido no gramado, cercado de palmeiras altas e esculturas de anjos que representavam os cinco sentidos, além de canteiros diversos com flores e herbáceas coloridas e grande maciço de árvores na lateral do terreno.

A rigidez das formas aparentemente não agradou muito à Ema, que solicitou uma nova proposta, apresentada em outubro de 1956, agora com desenho marcado por formas mais orgânicas/sinuosas no gramado, canteiros e caminhos, remetendo ao estilo adotado por Burle Marx na década anterior e que acabou sendo sua marca registrada desde então.

Não se tem documentado o projeto final, executado em 1957, mas pode-se afirmar que a implantação incorporou muitos desejos da própria Ema e contou com a influência do engenheiro-arquiteto Alfredo Ernesto Becker e do decorador Lottieri Lotteringhi Della Stufa.¹³ Consta que Becker foi o responsável pelo desenho final do pátio interno da casa, onde foi inserida uma bela fonte de mármore do século XVIII, e o italiano Terri Della Stufa influenciou no plantio de diversos exemplares de pinheiros, ciprestes-italianos, tuias e kaizukas na fachada da rua Portugal, espécies típicas de sua terra natal. O jardim de plantas rupícolas (de ambientes rochosos) presente na entrada junto ao portão de carros foi ideia da própria Ema, contando hoje com espadas-de-são-jorge e bromélias diversas.

Como resultado final, pode-se observar que o lago, antes circular, passou a apresentar forma orgânica e foi deslocado do eixo central da casa para a área lateral do jardim, entre um jasmim-manga escultural

13. SOBRE, s. d.

e o pátio interno. As ideias de Burle Marx para implantação de um bosque diverso (com magnólias-brancas, ipês-amarelos, quaresmeiras, manacás e sibipirunas) e um maciço de palmeiras (washingtônias, seafórtias, jerivás, cicas e ráfias) prevaleceram, criando fortes elementos verticais e protegendo a residência de interferências da movimentada avenida Europa. Outras espécies presentes na listagem original do projeto foram também utilizadas, como as dracenas emoldurando a porta do salão, as estrelíztias na fachada da galeria, os antúrios, calateias, marantas, helicônias, alpínias e clívias plantados em canteiros de volumetrias variadas.¹⁴

Canteiros esses que foram muito bem utilizados pela moradora para decorar o interior da casa e também para a criação de arranjos para seus famosos jantares, em que estavam presentes políticos, artistas, colecionadores de arte, músicos, entre outros representantes da elite intelectual paulistana. Como boa colecionadora que era, com grande capacidade de organização, Ema registrava tudo em um caderno especial, onde anotava desde as porcelanas e pratarias utilizadas nos jantares até o menu, toalhas, vinhos e arranjos florais.¹⁵ Além das folhagens ornamentais, ganhavam destaque nos arranjos as hastes florais das suas orquídeas, talvez sua maior paixão dentre todas as espécies do jardim.

Paixão tamanha que mereceu destaque especial: contíguo ao amplo gramado, foi criado um orquidário para abrigar suas estimadas plantas, que chegaram a numerosos quinhentos vasos contendo orquídeas trazidas de suas viagens ao redor do mundo (Rússia, França, Havaí, Java, Venezuela, Filipinas, México, Guatemala, Inglaterra, China etc.). À semelhança dos registros dos seus jantares, Ema mantinha cadernos com informações de compra, origem e datas das florações anuais de cada uma das suas orquídeas, que podem ser encontrados ainda hoje no acervo da Fundação Ema Klabin. Tais informações nos ajudam a vislumbrar como seria a coleção na época de seu auge, quando Ema chegou a participar de exposições pelo mundo todo, com orquídeas de rara beleza que lhe renderam diversos prêmios das associações de orquidófilos, das quais fazia parte.¹⁶

Destacamos aqui alguns exemplares que foram celebrados nas exposições, recebendo menções honrosas e prêmios pelo seu vigor e aspecto ornamental: *Vanda tatzerei* (menção honrosa em exposição de novembro de 1958), *Cymbidium laurianum* (exposição no Japão em março de 1976), *Miltonia odontoglossum* e *Laelia purpurata* escura (premiadas na 34ª exposição de orquídeas do Círculo Paulista de Orquidófilos em novembro de 1961). Além desses exemplares premiados, estavam

14. COSTA, 2014.

15. COSTA, 2007.

16. COSTA, 2014.

O MESMO PODEMOS DIZER DOS JARDINS PROJETADOS POR BURLE MARX: EMBORA TENHAM EVOLUÍDO AO LONGO DO TEMPO, TALVEZ SE DISTANCIANDO DO PROJETO ORIGINAL, MUITAS DAS ESPÉCIES “QUERIDINHAS” EXTRAPOLARAM A BARREIRA PARTICULAR E FORAM INCORPORADAS EM JARDINS E ÁREAS VERDES POR TODO O BRASIL, AMPLIANDO O “VOCABULÁRIO” DE PAISAGISTAS E JARDINISTAS AMADORES ATÉ OS DIAS DE HOJE

presentes na coleção orquídeas até então consideradas raras, como a *Cattleya* “Julio Conceição”, um híbrido de flores completamente brancas criado no Brasil em homenagem ao pesquisador Júlio Conceição (idealizador do Jardim Botânico de Santos), e a *Cattleya labiata*, orquídea nativa popularmente conhecida como “rainha-do-nordeste”, considerada pelos franceses a orquídea mais bonita existente na natureza. *Coelogyne cristata*, epífita nativa das montanhas do Himalaia, com flores duráveis e perfumadas, foi a escolhida para a realização de uma oficina prática de plantio que oferecemos por ocasião das palestras realizadas na Fundação em fevereiro de 2019. Os participantes tiveram oportunidade de imergir no universo pelo qual Ema Klabin era apaixonada e puderam levar o vaso montado para casa, para quem sabe iniciarem suas próprias coleções.

Pela dificuldade de cultivo e necessidades particulares de cada espécie, infelizmente as orquídeas foram aos poucos se perdendo, e hoje encontramos poucos exemplares no orquidário da Fundação Ema Klabin. O mesmo aconteceu com as espécies existentes no jardim: uma vez que as árvores foram crescendo e sombreando os canteiros, o desenvolvimento de muitas das espécies adaptadas a sol pleno ficou prejudicado e elas foram sendo substituídas por folhagens de meia sombra. Processo normal e inclusive esperado para um jardim, enquanto local formado por seres vivos e mutáveis de acordo com as estações do ano, cuidados de manutenção empregados e passagem natural do tempo. Felizmente podemos contar com as inúmeras anotações e fotos que a apaixonada Ema Klabin tirava periodicamente do seu jardim. Consta que, mesmo enquanto estava viajando, Ema pedia aos seus funcioná-

rios que fotografasse as florações durante a sua ausência,¹⁷ para acompanhar de perto a evolução da sua paisagem particular.

O mesmo podemos dizer dos jardins projetados por Burle Marx: embora tenham evoluído ao longo do tempo, talvez se distanciando do projeto original, muitas das espécies “queridinhas” extrapolaram a barreira particular e foram incorporadas em jardins e áreas verdes por todo o Brasil, ampliando o “vocabulário” de paisagistas e jardineiros amadores até os dias de hoje. Uma honra, aliás, imaginar que temos em nossos jardins plantas que um dia encantaram o desbravador Burle Marx, se destacando em meio à natureza por sua beleza ou outras características plásticas que apenas um olho sensível como o do artista poderia perceber.

É dessas trajetórias de vidas e encontros que a paixão pela botânica os uniu. Burle Marx impactou o mundo ao elevar a flora brasileira a um patamar nunca antes imaginado. Ema Klabin construiu aos poucos o jardim dos sonhos, dedicando tempo a cultivar e registrar sua imensa coleção de orquídeas premiadas. A concretude de seus feitos e sonhos é a demonstração mais pura de como as plantas são capazes de encantar e impulsionar o ser humano ao seu melhor.

Referências

BELTRAME, Ana Rosa *et al.* Os jardins de Burle Marx e as vanguardas europeias. In: ENCONTRO CIENTÍFICO CULTURAL INTERINSTITUCIONAL, 14. *Anais...* Cascavel: Centro Universitário Fundação Assis Gurgacz, 2016.

COSTA, Paulo de Freitas. *Sinfonia de objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. *A casa da rua Portugal*. São Paulo: Fundação Ema Klabin, 2014. Disponível em: https://emaklabin.org.br/pdf/catalogos/catalogo-a_casa_da_rua_portugal_TEXTO.pdf. Acesso em: 31 maio 2020.

LEMOS, Paulo; SCHWARZSTEIN, Eduardo C. *Roberto Burle Marx*. São Paulo: Lemos Editorial e Gráficos, 1996.

17. COSTA, 2014.

LORENZI, Harri; MELLO FILHO, Luiz Emygdio de. *As plantas tropicais de R. Burle Marx*. São Paulo: Instituto Plantarum de Estudos da Flora, 2001.

POLIZZO, Ana Paula. *A estética moderna da paisagem: a poética de Roberto Burle Marx*. 2010. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RIZZO, Giulio G. *Il giardino privato di Roberto Burle Marx: il sítio, sessant'anni dalla fondazione, cent'anni dalla nascita di Roberto Burle Marx*. Roma: Gangemi, 2009.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Sítio Santo Antonio da Bica: as coleções de Roberto Burle Marx*. *Modos*, v. 1, n. 1, pp. 90–112, 2017. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/731/691>. Acesso em: 31 maio 2020.

SOBRE. *Fundação Ema Klabin*, s. d. Disponível em: <https://emaklabin.org.br/sobre>. Acesso em: 31 maio 2020.

TABACOW, José. *Roberto Burle Marx: arte e paisagem*. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

TOFANI, Sandra Regina Menezes. *Acervo botânico do Sítio Roberto Burle Marx: valorização e conservação*. Dissertação (Mestrado profissional em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2014.

BIANCA BRASIL é bióloga com mestrado em Botânica pela Universidade de São Paulo (USP), técnica em paisagismo pelo Senac-SP e sócia-fundadora da Ekoa Paisagismo. Atua como professora/tutora desde 2010, tendo contribuído para a formação de professores de Biologia nos convênios Redefor e Univesp/USP, e na formação de pós-graduados em Arquitetura da Paisagem no Senac-SP, onde atualmente ministra as disciplinas “Vegetação: componente ambiental aplicado ao projeto paisagístico” e “Biomassas brasileiras e ecologia urbana”.

HELOISA ANTUNES é engenheira agrônoma pela Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz (Esalq-USP), especialista em Gerenciamento Ambiental pelo Cegea/Esalq, pós-graduada em Arquitetura da Paisagem pelo Senac-SP e mestranda em Arquitetura Paisagista na Universidade do Porto (Portugal). Atua na área de manutenção de áreas verdes e paisagismo desde 2011, tendo ampla experiência na liderança de equipes de jardinagem e no manejo de jardins com enfoque ambiental, utilizando diretrizes da agricultura orgânica de forma aplicada.



CARTA PARA TODAS AS EMAS

F. PEPE GUIMARÃES

Resumo

Escrito em formato carta, o texto sugere uma reflexão sobre ausências, presenças e convívio afetivo a partir da leitura de fotografias registradas durante atividades que fizeram parte da programação regular ministradas pelos Núcleos da Fundação Ema Klabin.

Palavras-chave

carta; memória; fotografia; convívio afetivo; presenças; ausências; tempo; acervo; identidade.

São Paulo, 23 de abril de 2020.

Prezada Dona Ema,

Por aqui estamos vivendo tempos tão distintos que escrever uma carta imaginando a senhora como destinatária e leitora não me parece uma ideia fora de contexto: por conta de acontecimentos em curso que se referem a cuidados de saúde pública e coletiva, em nível mundial, temos refletido muito sobre presenças e ausências. Individualmente, entre pessoas de uma mesma família e nas relações que temos com os espaços das cidades. Quase sem aviso prévio passamos a nos perceber lidando com ausências, perdas e memórias onde antes eram só presença, toque, olhar e convívio direto.

Mesmo assim ainda me restava um final de dúvida sobre escrever este texto dessa forma direta e pessoal. Enfim, convenceu-me a seguir adiante a certeza de que na Fundação que leva seu nome – real receptora destas linhas, e quem fez o convite para que eu as escreves-

se – há olhos atentos, percepções aguçadas e corações abertos que representam, com muito trabalho e também em leitura sensível, a senhora, seu acervo e seu legado.

É nesse panorama que sento para refletir e escrever sobre o registro fotográfico desenvolvido em 2019 na Fundação, mote principal desta carta. Passeando por alguns dos eventos produzidos pelos Núcleos, tentarei expressar nela como acredito que a existência de imagens-registro: 1. estabelece pontes de conversa com outros assuntos; 2. passa pela construção de um acervo de memórias e; 3. deixa margens livres para diferentes leituras, interpretações e imaginação. Vale ressaltar que isso já é notório no acervo de imagens da própria Fundação, ou seja, seu arquivo pessoal de fotografias – o que faz dessa carta uma amigável conversa.

Sou um fotógrafo autônomo com base aqui na cidade de São Paulo e, desde 2013, presto serviços de documentação imagética para a Fundação. Desde então estive presente a trabalho em diversas atividades da programação regular e em eventos de momentos especiais da Casa-Museu, organizados por seus Núcleos. Presença com maior ou menor frequência mas, de certa forma, quase ininterrupta nesses sete anos.

O primeiro semestre de 2019 já tinha sido muito significativo, por conta de uma grande revisita que fiz no arquivos das coberturas fotográficas realizadas entre 2013 e 2018. Quis olhar para esse material após um distanciamento temporal. Acredito que isso é fundamental para *interpretar* o que seja, realmente, leitura de imagens com viés de construção de memórias, em contraponto a “existência-esquecida” de milhares de imagens soltas que apenas despertam lembranças de um fato qualquer acontecido quando periodicamente limpamos a memória digital dos nossos dispositivos. De certa forma, um olhar com distanciamento temporal permite que a interpretação esteja permeada pelo que se está vivendo no presente. Algo como fazer uma reconstrução do passado a cada vez que olhamos para ele, hoje. Usar o passado para nos entendermos no presente, nas questões que vivemos a cada exato instante. Moldar novas formas ao que foi passado, mas menos pelo *fato* em si e mais pelo *sentido* que o presente nos mostra dele.

Assim, antes de iniciar o cronograma de datas solicitadas pelos Núcleos para as atividades do segundo semestre de 2019, repassei meus próprios arquivos de coberturas passadas para buscar significados presentes. Dois aspectos apareceram tão marcantes na leitura desse material antigo que foram continuados nos novos registros que seguiram entre agosto e dezembro do ano passado: os retratos dos artistas/

ACREDITO QUE ISSO É FUNDAMENTAL PARA
INTERPRETAR O QUE SEJA, REALMENTE, LEITURA
DE IMAGENS COM VIÉS DE CONSTRUÇÃO DE
MEMÓRIAS, EM CONTRAPONTO A “EXISTÊNCIA-
ESQUECIDA” DE MILHARES DE IMAGENS SOLTAS
QUE APENAS DESPERTAM LEMBRANÇAS DE
UM FATO QUALQUER ACONTECIDO QUANDO
PERIODICAMENTE LIMPAMOS A MEMÓRIA
DIGITAL DOS NOSSOS DISPOSITIVOS

palestrantes convidados e as interações de convívio afetivo entre os visitantes, motivadas pelo amplo espaço aberto e o jardim da casa.

Queria contar para a senhora como surgiu a ideia de fazer os retratos. E isso tem a ver com a concepção do que são as coberturas fotográficas para as *Tardes Musicais*, primeiro e principal “laboratório” dos retratos.

As fotos feitas durante as *Tardes* têm como principais objetivos registrar as apresentações para ilustração nas prestações de contas e incrementar o acervo documental/divulgacional das atividades produzidas pela instituição. Em termos de fotografia, isso significa que as apresentações musicais são, em si, o objeto do registro. Mas é oportuno que o material também mostre o que acontece ao redor, permitindo formar um conjunto de imagens digno do clima de realização dos eventos musicais. Observar e estar atento a todo o contexto da presença dos grupos e do público na casa é fundamental para identificar potenciais linhas narrativas que possam contar histórias através de imagens. Isso é um pouco além de um mero registro para finalidades apenas burocráticas.

Foi mais ou menos com essa construção que decidi continuar fazendo retrato dos músicos, assim como desde 2013. Procurei reuni-los como grupo em algum lugar da casa, fora do palco, antes das apresentações. Foto posada mesmo, olhando direto para a câmera. Uma imagem que representasse que eles também eram visitantes na casa. Convidados especiais. Seus visitantes, dona Ema. Como se fosse uma homenagem ao seu próprio acervo fotográfico, que contém diversas imagens das ocasiões em que a senhora recebia amigos e familiares, em

fotos bem intimistas tiradas em algum ambiente afetivo da casa. Adoro ver essas fotos!

Para essa dinâmica de fazer os retratos, reservava uma breve conversa com os músicos, pedindo que se concentrassem em si e em posar da forma mais natural possível. Que estivessem conscientes de suas presenças ali naquele espaço, conscientes dos sons ao redor, mas que estivessem presentes, primordialmente, consigo mesmo. Confiava que o que se mostrasse para a lente da câmera oriundo desse processo seria a representação mais genuína da expressão deles e delas como pessoas-artistas. Esse momento servia também como um último instante de concentração antes de subirem ao palco para se conectar com sua arte e, através dela, com o público-visitante da Casa-Museu.

Dentre os retratos feitos ao longo do segundo semestre de 2019, me chama bastante atenção o da artista Linna Karo. Quando olho para essa imagem vejo irreverência, espontaneidade e afetividade. Alguém que parece ter muita consciência das costuras de ideias que levam ao ponto de serem compartilhadas como expressão artística. Sinto um grande agradecimento pela forma com que posou junto com os rapazes da banda.

Em outra ocasião, algumas semanas depois, também durante um momento desse dos retratos, houve uma sintonia muito potente entre as artistas e o jardim da casa. Foi com a cantora moçambicana Lenna Bahule, que apresentou junto com um trio de vozes femininas sua pesquisa sobre a voz e o corpo como instrumento de expressão ar-

TINHA QUE VER, DONA EMA: LÁ NO FUNDÃO DO JARDIM, QUASE COLADAS NO MURO, NO MEIO DAQUELAS PLANTAS TÃO BEM CUIDADAS, QUATRO MULHERES CONECTANDO SUAS POTÊNCIAS ENTRE SI, AQUECENDO PREGAS VOCAIS E ATIVANDO SEUS CORPOS COM MOVIMENTOS (APARENTEMENTE) ALEATÓRIOS. POSAR SEM FAZER POSE. PERCEBER A CÂMERA, ESTAR DISPONÍVEL A ELA SEM NECESSARIAMENTE OLHAR PARA A LENTE. SEUS CORPOS PARECIAM BALANÇAR AO VENTO, EXATAMENTE COMO AS FOLHAS QUE AS CIRCUNDAVAM

tística. Tinha que ver, dona Ema: lá no fundão do jardim, quase coladas no muro, no meio daquelas plantas tão bem cuidadas, quatro mulheres conectando suas potências entre si, aquecendo pregas vocais e ativando seus corpos com movimentos (aparentemente) aleatórios. Posar sem fazer pose. Perceber a câmera, estar disponível a ela sem necessariamente olhar para a lente. Seus corpos pareciam balançar ao vento, exatamente como as folhas que as circundavam.

E o que falar das cenas de convívio e de afetividade que vemos entre os visitantes quando estão no espaço externo e no jardim da casa? Quantas cenas de pura vida! É notório que muitos visitantes da Fundação percebem e usufruem a casa como um verdadeiro oásis dentro da cidade. Ela é disponível, aberta e convidativa para que as pessoas tenham momentos de absoluta liberdade.

A avenida famosa por ser um dos locais da cidade na qual motoristas desfilam pomposos com carros possantes fazendo vibrar de dor os ouvidos com exagerados roncões de motor, passa bem ao lado. Mas é a sua casa, dona Ema, com seu lindo jardim e a potência dos encontros que ali acontecem, que desperta as maiores sensações de liberdade em quem a frequenta.

Nenéns dão seus primeiros passos. Crianças aprimoram na maciez da grama suas técnicas de cambalhotas, estrelas e piruetas. Jovens casais contam segredos ao pé do ouvido. Adultos sentam nos degraus das escadas para conversar. Senhores e senhorinhas caminham ao redor do lago das carpas. Livros, aquarelas, câmeras fotográficas são alguns dos objetos que acompanham quem senta nos bancos.

Seja na possibilidade de momentos de conexão consigo, como numa leitura deitados na grama; seja no convite ao conhecimento e à reflexão sobre temas que tocam nossa contemporaneidade através das palestras e cursos oferecidos regularmente; seja no estímulo a conhecer culturas do mundo através do seu acervo de peças colecionadas; ou simplesmente pelas horas ao som da variedade de estilos da programação musical, só temos a agradecer pela sua generosidade em deixar disponível e acessível seu acervo montado ao longo dos anos. Através dele e das atividades desenvolvidas pelos Núcleos – de que ocasionalmente também participo como aluno inscrito –, temos oportunidade de incrementar autoconhecimento, reflexão sobre viver em sociedade. Fortalecimento como indivíduos e em coletividade.

Percebendo que é na construção da conversa, no compartilhamento de conhecimento e no afeto de trabalho entre os indivíduos que se dá a construção de tantas realizações culturais. Algo como desenhar nos-

so próprio rosto ao mirá-lo num espelho e encontrar os pontos de costura junto com outros tantos corpos num grande tecido chamado vida.

Tempo está diretamente relacionado ao entendimento do que é um acervo e de como constrói-se um a partir das muitas individualidades que compõem um conjunto maior. Identidades diversas e plurais como a senhora tanto deve ter visto ao redor do mundo.

De novo: só temos a agradecer!

Bons caminhos, sempre!
F. Pepe Guimarães

F. PEPE GUIMARÃES é fotógrafo com dez anos de experiência profissional com base em São Paulo. Gosta de observar e interagir com as pessoas e aprender sobre suas relações com os lugares em que vivem. Ganhou sua primeira câmera fotográfica aos 10 anos, mas só a descobriu de verdade a partir dos 15 e mais ainda após os 30. Estudou administração de empresas para entender como o mundo funciona dentro de uma determinada lógica vigente. Tomou gosto por elaborar planilhas e desenhar sistemas de controles operacionais, mas acredita que há muito mais possibilidades na vida além disso. Teve uma bicicleta dos 8 aos 11 anos; outra aos 18; e nunca mais parou de pedalar. Apaixonado pelas infinitas possibilidades que o transporte multimodal oferece: percorrer 17 mil quilômetros por vias terrestres em sete países após um embarque no metrô perto de casa. Permacultor em formação a longo prazo, acredita nas invisíveis relações entre os seres e os recursos. E que o equilíbrio entre o mundo e a sociedade está na atenção aos pequenos detalhes das ações cotidianas. Gosta de escrever cartas, de uma boa prosa e de cultivar relações duradouras.







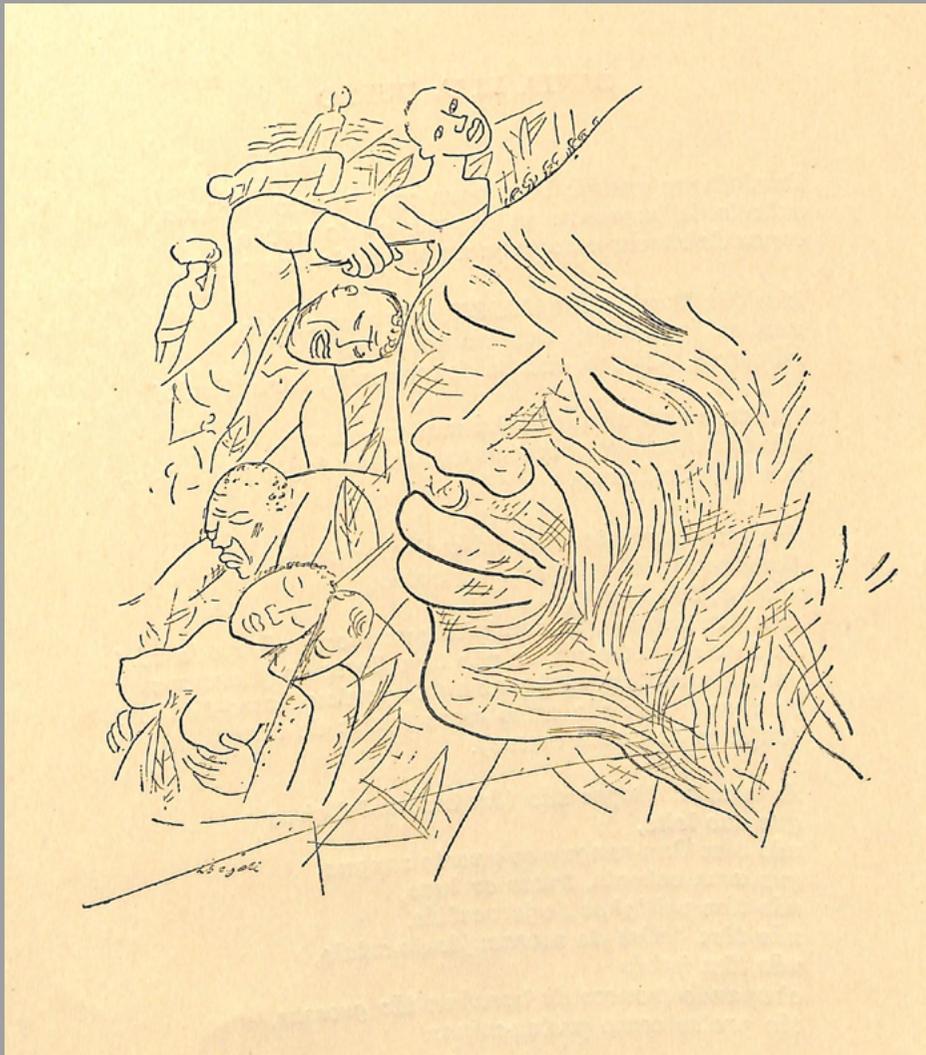
BIBLIOTECA

POEMA PARA JORGE DE LIMA

A poesia de alma negra
do Nordeste mais profundo
mais mesclado mais humano
provaste em teu coração alagoano,
batucando lundus jazzes blues
e cavoucando alegrias profanas
no peito da mulata
mais triste do mundo.

Oraste estrofes
diante da pele arrancada
no estalo do chicote
que fez sangrar Pai João,
de sua sina não esqueceste
em versos de enxada e foice,
em cantos enrijecidos da noite
rutilando a força da pretidão
sobre solos de massapê.

A princesa trocada por um caco de espelho
a tez luzente das lavadeiras
as cantigas altivas de Mãe-Negra
a canseira mais que viva da ladeira



pés esmagam
vozes e carnes negras
sobre asfaltos cruentos.
Da agonia de um peito negro
entretanto
brotam rebentos –
tantos,
reluzem
avançam
e nas fogueiras das ruas
entoam outros levantes.
Ouves, Poeta?
Perpassam a madrugada
as lanças da negridão.
Elas bramem:
“Esta história
esta cor
esta alma
nunca apagarão.”

R. F. FRANCO, poeta, publicou, pela Editora Iluminuras, os livros de poemas *Nossas pálpebras* (2010), *Casas Geraes* (2016) e *quando as cores do sétimo dia* (2018).



CRÉDITOS DE IMAGEM**Capa**

Planta da Cidade de São Paulo – Arquivo do Estado de São Paulo
Arquivos pessoais de fotos da equipe da Fundação Cultural Ema Klabin

Seção Homenagem a Gilda de Mello e Souza

Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros USP – Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência: GMS-F080-001.

Seção Rizomas

Texto: Paixões Botânicas: as plantas de Burler Marx e as orquídeas de Ema Klabin
Rolf Gustaf Odelius – fotografia digital

Texto: Cartas para todas as Emas
F. Pepe Guimarães – fotografia digital

Texto: Ser ou não ser grego: morte e identidade na Grécia Antiga
Cabeça de Zeus, século IV a. C. Coleção Ema Klabin, fotografia Henrique Luz. p 182.
Foto: Camila Diogo Souza. p 190.
Desenho: Bruno Menegatti. págs 185, 186 e 192.

Seção Biblioteca

Reprodução de página do livro, *Poemas Negros* de Jorge de Lima, c.1947, com ilustrações de Lasar Segall (Vilnius, Lituânia, 1889 – São Paulo, Brasil, 1957).

AGRADECIMENTOS

Arquivo do Estado de São Paulo, IEB-Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia (MuBE), Museu Capela de São Miguel e Museu Lasar Segall.

FUNDAÇÃO EMA KLABIN**CONSELHO**

Tércio Sampaio Ferraz Jr. – Presidente
Fábio Nusdeo
Horácio Lafer Piva
Israel Klabin
Marcelo Mattos Araujo

DIRETORIA

Celso Lafer - Diretor presidente
Carlos Baucia
Inês Mindlin Lafer
Roberto Faldini
Rubens Monteoliva Peinado

SUPERINTENDÊNCIA

Fernanda Paiva Guimarães

CURADORIA

Paulo de Freitas Costa

ADMINISTRAÇÃO

Táina Luz

MUSEOLOGIA

Maria Paula Cruvinel

COMUNICAÇÃO

Henrique Godinho
Livia Silva

AÇÃO EDUCATIVA

Cristiane Alves
Felipe Azevêdo
Rosi Ludwig

CURSOS E PALESTRAS

Ana Cristina Moutela Costa

ARTES VISUAIS

Renê Foch

ESPETÁCULOS

André Sanches
Débora Lauand
Thiago Guarnieri

RECEPÇÃO

Fabiana Gomes Ferreira

SERVIÇO DE APOIO

Alexandro Souza Pina
David Domingues
Ivonete de Souza Pina Nascimento
Nelson Medrado

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Cristina Aguilera – Mídia Brazil
Comunicação Integrada

Fundação

Ema Klabin

C A S A • M U S E U